

د. محمد شبل الكومي

# النظريات الأدبية

دراسة في الأدب المصري المعاصر



تقديم / د. محمد عثاني



إهداء ٢٠٠٦  
الهيئة المصرية العامة للكتاب  
القاهرة



د/ محمد شبل الكومى

# النظريات الأدبية

دراسة فى الأثب المصرى المعاصر

تقديم

د/ محمد عنانى



الهيئة المصرية العامة للكتاب  
٢٠٠٣

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA  
مكتبة الاسكندرية

الإخراج الفنى والفلاف  
أميمة على أحمد



**ينبغي أن ننظر إلى نظريات الأترب  
على أنها وسائل لتفسير طرائق معينة فى الحياة**

**شبل الكومى**





## المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم بقلم محمد عناني .....	٧
تمهيد .....	٩
<b>الباب الاول</b>	
<b>المذهب الطبيعي (الواقعية) في الادب</b>	
الفصل الأول : الأسس الميتافيزيقية للمذهب الطبيعي في الأدب .....	١٧
الفصل الثاني : الأسس الفلسفية للمذهب الطبيعي في الأدب .....	٢٩
الفصل الثالث : الأسس الفنية للمذهب الطبيعي في الأدب .....	٦١
<b>الباب الثاني</b>	
<b>المذهب المثالي (الرومانسية) في الادب</b>	
الفصل الأول : الأسس الميتافيزيقية للمذهب المثالي في الأدب .....	٧٣
الفصل الثاني : الأسس الفلسفية للمذهب المثالي في الأدب .....	٧٩
الفصل الثالث : الأسس الفنية للمذهب المثالي في الأدب .....	١٠٧
<b>الباب الثالث</b>	
<b>مذهب الواقعية الروحية في الادب</b>	
الفصل الأول : الأسس الميتافيزيقية للواقعية الروحية في الأدب .....	١٥٧
الفصل الثاني : الأسس الفلسفية للواقعية الروحية في الأدب .....	١٧٥
الفصل الثالث : الأسس الفنية للواقعية الروحية في الأدب .....	٢٢١

## الباب الرابع

### الطبيعية (الواقعية) في الألبان المصري المعاصر

الفصل الأول : نجيب محفوظ والموروث الشعبى

٢٦٧ ..... دراسة ملحمة الحرافيش

الفصل الثانى : الوجود والحرية عند نجيب محفوظ

٢٧٧ ..... دراسة لرواية زقاق المدق

٢٩٥ ..... الفصل الثالث : صلاح عبد الصبور والتراث المصرى الفرعونى

## الباب الخامس

### المثالية (الرومانسية) في الألبان المصري المعاصر

٣٠١ ..... الفصل الأول : يوسف إدريس : ملحمة العقيدة والجهاد

٣٢٧ ..... الفصل الثانى : يحيى حقي وهوية الثقافة فى مصر

## الباب السادس

### الواقعية الروحية في الألبان المصري المعاصر

الفصل الأول : الطبيعية والمثالية عند نجيب محفوظ

٣٣٥ ..... دراسة لرواية «الطريق»

الفصل الثانى : الطبيعية والمثالية عند بهيج إسماعيل

٣٥٧ ..... دراسة لمسرحية «حلم يوسف»

الفصل الثالث : محمد محمد عنانى

٣٦٣ ..... دراسة لـ «حكايات من الواحات»

٣٨٩ ..... هوامش الكتاب



## تقديم

فاجأني الدكتور شبل الكومى بطلب تقديم لهذا الكتاب الذى يناقش فيما يناقش عملاً من أعمالى، وذلك مألوف فى الغرب وإن لم يكن مألوفاً لدينا، فمكفت على الكتاب فشدنى واستفرقتى، ثم عدت إليه، ووجدت فى القراءة الثانية أقدر على 'التقديم'، الذى لابد أن يكون ضريحاً من 'التقدير' لمنهجه ومادته، وكنت كلما دهشت لتعمق الكاتب فى الدرس الفلسفى والتحليل الفكرى ذكرت أنه لا ينبغى لى أن أدهش فلقد اشتركت مع الدكتور شبل فى مناقشة رسائل كثيرة للماجستير والدكتوراه بالإنجليزية، فى عدة جامعات، وكان دائماً ما يثير قضايا فلسفية تدهش الحاضرين وتحير الطلاب، وذكرت أن هذه القضايا دائماً ما تشغل باله، أما إذا كان لى أن أدهش، فأنا أدهش فحسب من عزوفه الطويل عن مخاطبة القارئ العربى والاقتصار على البحث الأكاديمى باللغة الإنجليزية وهو عزوف لا مبرر له، فالدكتور شبل يكتب اللغة العربية بالسهولة التى يكتب بها الانجليزية، وقدرته على التواصل مع القارئ العربى لا شك فيها، مهما يكن من عمق الموضوع أو مادته المتخصصة.

وأعانتى القراءة الثانية على إدراك سر تقديرى لهذا الكتاب، ألا وهو جودة المنهج وجرأته، وكان العنوان الأصلى للكتاب الذى أطلعنى عليه المؤلف هو "النظريات الأدبية من وجهة نظر فلسفية"، وهو عنوان أقرب إلى مضمون الكتاب فى معظمه، بل هو يشير إشارة صائبة إلى المنهج الذى اتبعه، ويدل بوضوح على مرماه، فالمؤلف يصطنع لنفسه مدخلاً جديداً إلى دراسة المدارس الأدبية يرجعها فيه إلى النظرات الفلسفية المختلفة لأصحابها، وراصداً جذورها فى الفكر الفلسفى العالمى، ومحللاً تجلياتها الفنية فى

عدد من الأعمال الأدبية العربية والأجنبية، بعد أن يعلن فى التمهيد رفضه لما يسمى 'النظرية الأدبية' أو 'المبادئ النظرية للأدب' (Theory of Literature) فالأدب فى نظره من التجليات الفنية للفكر الإنسانى، وهو فكر متنوع، قد نرصده فى بعض نظريات السلف، وقد يصل إلى حد التباس و 'المذهبية' عند البعض فيصبح نظريات، سواء أكان ذلك فى الميتافيزيقا أم فى نظرية المعرفة أم فى الأخلاق أم فى المنطق، لكننا لا نستطيع أن نفصل بينه وبين تجلياته الأدبية، ومن ثم كان هذا المنهج الجديد وهذا الكتاب الرائع.

يضع هذا الكتاب - إذن - إطاراً فلسفياً محكم البناء للمدارس الأدبية أو المذاهب الأدبية المختلفة، ولا يقنع بالمصطلح النقدي الشائع، وهو المصطلح الذى ظللنا أسرى له ردحاً طويلاً من الزمن، مثل التقسيم التقليدى لتلك المدارس أو المذاهب إلى كلاسيكية ورومانسية وحداثية وما بعد حداثية، فهذه تقسيمات قد تصف جانباً من جوانب العمل، وقد تنصب على جوانب الصنعة وحدها، دون أن تتناول العمل الفنى الكلى باعتباره ثمرة فكر إنسانى عميق، يمتد فى الزمان والمكان، فيصل الماضى بالحاضر ويصل المحلى بالعالمى، كما يمتد عبر الأنواع أو الفنون الأدبية فيصل الشعر بالمسرح وبالرواية وبالسيرة الذاتية، وأهم من هذا كله أن الكتاب فى مدخله الفلسفى يمتد عبر الثقافات، وعبر المجالات الفكرية المختلفة، ليؤلف نسيجاً متلاحماً لا يلبث أن تخرج من ثناياه مصطلحات جديدة (مثل 'الواقعية الروحية') وهى المصطلحات التى تدل على قصور مصطلحاتنا القديمة، ولا يلبث أن يمزج أو يبين تمازج أو تداخل بعض مصطلحاتنا القديمة، مما يدفعنا دفئاً إلى إعادة النظر فيها، بل إلى محاولة تعديلها لتتفق مع تطور فكرنا الحديث.

**محمد عنانى**

القاهرة - يوليو ٢٠٠٢



## تقديم

خطرت فكرة هذا العمل عندما عينت وكيلاً لكلية الألسن - جامعة عين شمس لشئون الدراسات العليا والبحوث، وتم عرض فكرة عمل مراجعة شاملة لفلسفة الكلية من أجل تطوير مناهجها وإدخال التخصصات الجديدة التي استحدثت. وتم تكوين لجنة مصفرة من الأستاذ الدكتور/ عوني عبد الرؤوف أستاذ اللغة المقارن، والأستاذ الدكتور/ محمد عبد الرحمن شعيب أستاذ الأدب العربي، والأستاذ الدكتور/ محب سعد أستاذ اللغة الإيطالية وآدابها بالإضافة إلى عدد قليل من الأساتذة لتمثيل تخصصات الكلية في اللغات المختلفة. واجتمعت اللجنة ووضعت تصوراً تم تطويره في اجتماعات لجنة الدراسات العليا ومجلس الكلية. وكان من ضمن المقررات التي شملها التطوير إدخال مقرر نظريات الأدب ونظريات النقد. وعادة ما تسير الدراسة في مرحلة الليسانس على تقسيم الأدب أجناساً أدبية (شعر - دراما - قصة - نثر) مع تقسيمها في نفس الوقت تقسيماً زمنياً (العصر الوسيط، عصر النهضة، العصر الأوجستي، العصر الرومانسي، العصر الفيكتوري، العصر الحديث). ولم يكن يتم تناول نظريات الأدب كعلم قائم بذاته. وفي أثناء الاجتماع تساءل بعض الأساتذة عن الفرق بين النظريات الأدبية والنظريات النقدية. عندما يسأل أستاذ سؤالاً كهذا فإن ذلك يعني أن هناك غموضاً يحيط بالمفهومين، ولا بد من التدخل للتوضيح والشرح. وكان هذا ما كنت سأقوم به في الجلسة التالية. ورأيت أن استعين ببعض المراجع مثل كتاب النظرية الأدبية Theory of Literature (1949) للأستاذين رينيه ويلك René Wellek وأوستن وارن Austin Warren. وللتأكد أكثر ولدراسة أكثر حداثة راجعت كتاب نظرية الأدب المعاصر Contemporary Literary Theory (1991) للأستاذ ديفيد بشبندر David Buchbinder، ووجدت ما يلي :

١ - إن كتاب نظرية الأدب يحاول أن يجمع في نظرية واحدة «النظرية الأدبية» Poetics and Literary Theory و«النظرية النقدية» Criticism (evaluation of literature) مع الدراسة الأكاديمية (البحث) Research.

٢ - إن تسمية كتاب نظرية الأدب نفسها يحتاج إلى إعادة نظر نناقشها فيما بعد.

٣ - إنه بالرجوع إلى كتاب نظرية الأدب المعاصر للأستاذ ديفيد شبندر وجد أن محتوى الكتاب ليس نظرية الأدب بل المدارس النقدية : (١) مقدمة عن الشعر والنظرية (٢) النقد الجديد (٣) البنيوية (٤) التفكيك (٥) الشكلية الروسية وهكذا. ولهذا كان لابد من وقفة لمناقشة هذا الوضع.

أولاً : إن القول بنظرية الأدب (ولو بمعنى الأسس النظرية للأدب) قول يتنافى مع المنطق، فلو كان هناك نظرية واحدة لظهر لها نقيض وهذا النقيض يمثل antithesis للنظرية الأولى thesis والمنطق الهيجلي يقول أيضاً إنهما سوف يتحدان في مركب Synthesis.

ثانياً : إن الأدب وصف لطريقة معينة في الحياة، والقول بنظرية واحدة للأدب يعنى أن هناك طريقة واحدة للحياة، وهذا غير معقول أيضاً.

ثالثاً : إن نظرية الأدب تقوم على مفهوم معين لله والطبيعة والإنسان، ومن واقع تجاربنا هناك العديد من تلك المفاهيم، وكمثال على ذلك، لقد حصر لڤجوى Lovejoy أكثر من مائتى مفهوم للطبيعة.

رابعاً : إن الفرق بين النظرية الأدبية والنظرية النقدية كالفرق بين الميتافيزيقا والأنطولوجيا. فالنظرية الأدبية مثل الميتافيزيقا : تأمل في أصول الحياة والوجود، ومحاولة تأسيس هذا الوجود على قيم عليا : الله مثلاً. هي البحث عن معنى الحياة، وتأسيس الوجود على أسس دينية وفلسفية أو أخلاقية روحية. وهي كذلك وصف وتفسير للحياة. أما النقد فهو يبدأ من العمل الأدبي من أجل أن نتوصل إلى بنائه وطبقات هذا البناء تبدأ من تحت لا من «فوق»، ونأخذ فيه بمنهج الاستقراء على عكس النظرية الأدبية التى تأخذ بمنهج الاستنباط. إن النظرية الأدبية جوهرها تأمل أما النظرية النقدية فجوهرها تحليل لبناء العمل الأدبي.

خامساً : إن قبول فكرة نظرية واحدة للأدب تعنى أن نقبل بنظرية واحدة عن الإنسان. فالمفكر الغربى لم يعد ينظر إلى الإنسان - كما كان ينظر إليه فلاسفة العصور



الوسطى - على أنه مخلوق يتلقى اليقين من عل، من الله ؛ بل أصبح الإنسان ذاتاً تهب الحقيقة لكل شيء، فهي مقر الحقيقة واليقين. وهذا الإدراك أو الوعي بالذات ماهو إلا يقظة جوهرية للحق أو الحقيقة . لم يعد الوحي والإلهام مصدر المعرفة كما كان الوضع في العصور الوسطى، ولكن أصبح هناك التأمل والاستبصار.

ولكن بعد أن تبين كانط Kant قصور العقل النظري اتجه إلى العقل العملي، إلى الإرادة. وقد تطورت الإرادة عند كل من فخته وشلينج وهيغل، فشلينج مثلاً يذهب إلى أنه ليس ثمة وجود آخر إلا بوصفه إرادة Seyn als Wollen. وأصبح الإنسان إرادة من أجل الإرادة Wille zum Willen.

من هنا نظر إلى أن الإنسان ليس موجوداً مثل بقية الموجودات. وإنما يتميز عنها بأن وجوده ليس واقعة مكتملة، تامة، منذ البدء، ولكنه مشروع يجب عليه أن يحققه وأن يصنعه بنفسه، مهمة في مقدوره أن يتخلى عنها (بأن ينتحر). وأدرك في ذات الوقت أيضاً أن الخلاف بين المثالية والواقعية خلاف قاصر. ذلك أن الواقعية تلتبس جوهر الموجودات في الموجودات ذاتها كما هي معطاة Vorhandene وقائمة أمام الإنسان، والمثالية تلتبسه في الفكر أو الوعي الذي يهب لكل موجود معناه.

ولكن إذا كان قد كتب على الإنسان انحصاره في سجن تناهيه وإخفاقه الدائم، حيث لا مهرب له من دائرة جهنمية من العلاقات السادية والماسوخية - كما يقول سارتر - أو كما قال أنبازوقليدس Empedocles. ٤٥٠ ق م بين الحب والكراهة، فإن هناك الإرادة والحرية.

لقد رأينا أن الإنسان من حيث هو «وجود - لذاته» لا يكون عند سارتر إلا بمقدار ما «يحقق ذاته». فهو في جوهره فعل، أو عمل، أو فاعلية. «فالإنسان حر ؛ لأنه لا يكون ذاته، وإنما حضور إلى ذاته présence à soi. فالموجود الذي يكون هو ما هو لا يمكن أن يكون حراً ؛ ذلك أن الحرية هي - على وجه التدقيق - العدم الذي يكون في صميم الإنسان، والذي يدفع الحقيقة الإنسانية إلى أن تخلق ذاتها بدلاً من أن تكون فحسب.

ولكن ماذا عن وضع العوائق المادية وأثرها في تحقيق الإنسان لذاته ؟

لا ينبغي أن ننظر إلى الشروط المادية على أنها هي وحدها القيود المفروضة على الذات ؛ ذلك أن علاقة هذه الشروط بالذات غير متمينة ؛ ومن ثم، غامضة منذ

البداية. والمادة ليست حاجزاً يقف في سبيل تقدم الذهن ؛ لأنها ليست تصوراً محدداً، وليست حالاً للواقع يختلف كلية عن الذهن. فقد تصبح إما عقبة وإما عوناً، وذلك يتوقف على نوع القرار الذي نتخذه عندما نواجه المادة. إن الهدف الحقيقي للحدود أو (القيود) المادية هو أن تمدنا بالمنبه لبذل المجهود، فالإرادة فقط وظيفية روحية، بل هي أيضاً مصدر قوة طبيعة الإنسان المعقدة المركبة، والإرادة تمكن النظام الذاتى من أن ينتقل إلى النظام الموضوعى، وتحول الوجود أو الفعل إلى عامل منتج خلال تشكيله للمادة. وعلى هذا، فالمادة عندما ينظر إليها بإمعان وعندما نتناولها تناولاً صحيحاً فإنها تستخدم بوصفها دعامة للعمل ووسيلة للتواصل الموضوعى بين الأشخاص.

ويترتب على توحيد سارتر بين الوجود الإنسانى والحرية، مسئولية الإنسان الكاملة عن وجوده. ولكى يجسد فكرته عن الحرية والمسئولية، يأخذ بفكرة هايدجر عن «ارتماء» Geworfenheit الإنسان فى العالم وكونه مقذوفاً فى «موقف» معطى من قبل. فالإنسان يجد نفسه وعالمه فى وضع يبدو كما لو كان وضعاً خارجياً. ليس من صنعه (وضع للعائلة والطبقة والأمة والجنس... الخ، يدخل فيما يطلق عليه يسبرز - اسم (المواقف الحدية النهائية) وكذلك الأمر بالنسبة إلى موضوعات محيط الإنسان وبيئته، فهى موضوعات ليست ملك يديه، لا يستطيع أن يتحكم فيها، إنها مصنوعة كالسلع أو البضائع، شكلها واستعمالها محددان من قبل ومقننان. لكن هذا «الإمكان» الأساسى لوضع الإنسان، هو نفسه شرط حريته ومسئوليته ؛ ذلك أن وضعه الممكن يصبح وضعه «هو» الخاص، بقدر ما ينفمس فيه ويلتزم به، يقبله أو يرفضه. فما من قوة على الأرض أو فى السماء، تستطيع أن تدفعه إلى التخلّى عن حريته ؛ إنه هو نفسه، وهو وحده، الذى يجب أن يقرر وأن يختار ما يكون.

ولكن يبقى الإيمان بأن الحرية الإنسانية حرية مشاركة ؛ ومن ثم، فالاستقلال الذى تحققه، ما هو إلا استقلال مشارك فى قوة أخرى.

نخلص مما سبق إلى أن هناك مفاهيم عديدة للطبيعة، وطرائق كثيرة للحياة، كما أن هناك نظريات عن الإنسان.

وإذا كان الأدب تفسيراً للحياة فلا بد من القول بوجود نظريات للأدب، لا نظرية واحدة كما يقال الآن.

لأنه إذا تعددت الأشياء التي يراد تفسيرها فلا بد أن تتعدد وسائل الشيء الذي يفسرها، ونظريات الأدب - كما ينبغي أن ينظر إليها - ما هي إلا وسائل لتفسير طرائق معينة في الحياة.

وهذا ما دعاني إلى معالجة هذه القضية بالعمل الذي أقدمه الآن.

وانطلاقاً من هذا الهدف قمت بدراسة الفكر الإنساني ومذاهبه المتعددة وأطواره المختلفة عبر تاريخه قديماً وحديثاً، وفي أماكنه المتنوعة شرقاً وغرباً.

وقد تبين لي من هذه الدراسة أن هناك ثلاثة مذاهب أو ثلاث نظريات كبرى للأدب منبثقة من أسس ميتافيزيقية وفلسفية وفنية، وهذه النظريات أصول تفرع عنها ما نراه من مذاهب متتابعة، واتجاهات متوالية.

وكان من أثر ما توصلت إليه بعد دراسة عميقة أن خرج هذا العمل في الصورة أو التنظيم الذي عرضته به ؛ فقد جعلته في ستة أبواب : ثلاثة منها للجانب النظري مصنفة على حسب النظريات الكبرى الثلاث ؛ فخصصت باباً من ثلاثة فصول لكل نظرية وأسسها الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

ورتبت النظريات وأبوابها ترتيباً تاريخياً :

فالباب الأول للمذهب الطبيعي (الواقعية) في الأدب، وأسسها الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

والباب الثاني للمذهب المثالي (الرومانسية) في الأدب، وأسسها الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

والباب الثالث للمذهب الواقعية الروحية في الأدب وأسسها الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

على نحو ما هو مبين في فهرس المحتويات.

وأردفت هذه الأبواب الثلاثة بثلاثة أبواب أخرى للجانب التطبيقي، وتبدأ من الباب الرابع. وقد درست فيها أعمالاً لبعض أعلام الأدب المصري المعاصر، مصنفة على حسب ما بدا لي من اتجاهاتها المذهبية في ضوء النظريات الأدبية الكبرى الثلاث،



فخرجت أبواب الجانب التطبيقي - من حيث الموضوع والترتيب - مماثلة لأبواب الجانب النظري.

فالباب الرابع (الأول في الجانب التطبيقي) للطبيعية (الواقعية) في الأدب المصري المعاصر. وقد درست فيه أعمالاً تنتمي لهذا المذهب لكل من : نجيب محفوظ، وصالح عبد الصبور.

والباب الخامس (الثاني في الجانب التطبيقي) للمثالية (الرومانسية) في الأدب المصري المعاصر. وقد درست فيه أعمالاً تنتمي لهذا المذهب لكل من : يوسف إدريس، ويحيى حقي.

والباب السادس (الثالث في الجانب التطبيقي) للواقعية الروحية في الأدب المصري المعاصر. وقد درست فيه أعمالاً تنتمي لهذا المذهب لكل من : نجيب محفوظ، وبهيج إسماعيل، ومحمد عناني.

وانى لأقدم هذا العمل، راجياً أن أكون قد وفقت فيما قصدت إليه، آملاً أن أكون قد أضفت لبنة متواضعة في بناء شامخ هائل هو صرح الفكر الأدبي. فإن لقي العمل قبولا فهو فضل من الله وتوفيقه.

وإن كانت الأخرى فحسبى أنى تحررت طاقتي، واجتهدت ما وسعني.

الباب الأول

المذهب الطبيعي (الواقعية) في الأدب

---

«سنونُ تمّادُ ودهرُ بُعيدُ      لعمرك ما في الليالي جديدُ»

أحمد شوقي





## الفصل الأول

### الأنس الميتافيزيقية للمذهب الطبيعي فى الألب

توصل كانط Kant إلى أن هناك أبعادا أساسية متأصلة فى الإنسان ولا يمكن التوصل إلى معرفة بدونها : الزمان والمكان ومبدأ العلة. فلا شىء يحدث خارج حدود الزمان والمكان ؛ ولا شىء يحدث من لا شىء أو لا شىء يحدث بالصدفة، وإنما هناك دائماً سبب لكل ما يحدث فى العالم.

من هذا المنطلق نظر الإنسان إلى الكون، وظهرت نظريات صاغها لنا الفلاسفة اليونانيون وفلاسفة الإسكندرية، ولكن يبدو أن الاعتدال ليست فضيلة يونانية سواء فى نظرياتهم أو ممارساتهم ؛ فبينما يقول هيراقليطس Heraclitus إن التغير هو سمة الوجود ؛ يرد عليه بارمنيدس Parmenides بأن لا شىء يتغير.

أما أنباذوقليدس، فقد أعطاها أبعاداً أعمق حينما صور العالم وجوداً وفناءً من خلال تناوب مبدأى المحبة والكراهية Philia & Neikos فى تأثيرهما على الوجود ؛ فإنهما فيما يقول «كما كانا موجودين من قبل فإنهما سوف يوجدان ولن يخلو منهما الزمان الأبدى». فالعالم والأشياء والكائنات بما فيهما البشر تتكون عند أنباذوقليدس من العناصر الأربعة إذا ما تألفت وساد بينها المحبة، وهى تبنى إذا تافرت العناصر وساد بينها الكراهية. وعلى ذلك فإن للعالم الطبيعى دورات متعددة من الوجود والفناء يعبر عنها قوله «إن اتحاد جميع الأشياء يؤدى إلى ظهور جنس الأشياء الفانية وفساده، وإلى اختفاء جنس آخر كلما انفصلت العناصر وانقسمت الأشياء. وهذه لا تتوقف أبداً عن التبادل المستمر... إنها تظل دائماً دائرة مع دوران الوجود» «إنها لو كانت فاسدة على الدوام ما كانت موجودة الآن»<sup>(١)</sup>.

لا ينبغي أن ننظر إلى رأى Empedocles على أنه رأى ساذج، فها نحن أولاء نرى د/ أحمد زويل فى القرن الحادى والعشرين يقول الشئ نفسه فى مذكراته:

«ومن عجائب الذرات أن بعضها يجذب بعضا وتقع تلك الذرات عندئذ فى حب عميق «بئر الحب» بينما تصد بعض الذرات بعضا، وتتفر كل واحدة من الأخرى، وتظل تلك الذرات متنافرة أبدا، ويبدو أن الذرات مثل البشر، تكون منضبطة فى علاقتها أو تفاعلاتها بقوتين متعارضتين : التجاذب والتنافر، أو الحب والكراهية، والكثير منا نحن البشر، والذرات أيضاً، يسلك كلا المسلكين معاً، أو يفعل الشئيين فى وقت واحد، وهى التجاذب والتنافر أو الحب والكراهية وذلك فى أثناء إقامة علاقات أو روابط جديدة، وفسخ أو تحطيم الروابط أو العلاقات القديمة، وخلال هذا العمل فإن القائمين به (المواد الداخلة فى التفاعل) يتسلقون جبلا من الطاقة، وكما يقول دوج سميث أحد كتاب مجلة العلوم والهندسة فى جامعة كالتيك فإن حاجز التفاعل هو بمثابة جبل يفصل بين واديين عميقين، تقبع المواد الداخلة فى التفاعل فى أحد الواديين والذى يمثل الطاقة فى حدها الأدنى، بينما تقع نواتج التفاعل فى الوادى الآخر. ولا بد أن يكون لدى المواد المتفاعلة المزيد من الطاقة لكى تتمكن من صعود ذلك الجبل لتصل إلى الوادى الآخر. وهذه الصورة هى بالمناظر الطبيعية أشبه»<sup>(٢)</sup>.

لقد وصف بارمنيدس الوجود قائلاً :

«إن الوجود موجود.. لا يكون ولا يفسد، لأنه كل، ووحيد التركيب... لا يتحرك ولا نهاية له. وأنه لم يكن ولن يكون، لأنه كل مجتمعة واحد، متصل... هو كامل من جميع الجهات، مثل كتلة الكرة المستديرة المتساوية الأبعاد من المركز ؛ لأنها ليست أكبر أو أصغر فى هذا الاتجاه أو ذاك، ولا يعوقها شئ عن بلوغ النقط المتساوية من المركز، وليس الوجود أكثر أو أقل وجوداً فى مكان آخر، بل هو كل لا انفصال فيه»<sup>(٣)</sup>.

إن مذهب بارمنيدس هذا عن الوجود إنما يتعارض تماماً مع آراء هيراقليطس حول العالم وطبيعته المادية المتناقضة كثيرة التحول. كما أنه يعارض بوضوح المذهب الهيراقليطى القائل بتولد الأشياء عن المادة وصيرورتها وانفصالها واجتماعها بالتناوب. إن كل ما زعم هيراقليطس أنه يقتبسه من التجربة الحسية المباشرة الكاشفة عن حركة الأشياء الدائمة وصيرورتها وتغيرها وتناقضها... إلخ ينفيه بارمنيدس باسم التفكير العقلى الواضح والمنطقى.

والحقيقة الأولى هي «أن الوجود موجود، ولا يمكن ألا يكون موجوداً». أما اللاوجود «فلا يدرك إذ أنه مستحيل لا يتحقق أبداً، ولا يعبر عنه بالقول ؛ فلم يبق غير طريق واحد هو أن نضع الوجود، وأن نقول إنه موجود». والفكر قائم على الوجود، ولولا الوجود لما وجد الفكر ؛ لأن شيئاً لا يوجد ولن يوجد ما خلا الوجود». ولما كان الوجود موجوداً، فهو قديم بالضرورة؛ إذ يمتنع أن يحدث من اللاوجود، فليس الوجود ماضياً ولا مستقبلاً، ولكنه في حاضر لا يزول. وعلى ذلك «يمتنع الكون، ولا يتصور الفساد» وينتفى التغير. والوجود والواحد متكافئان، فيلزم أن الوجود واحد فقط متجانس «مملوء كله وجوداً». ويلزم أنه ثابت ساكن في حدوده «مقيم كله في نفسه» ؛ إذ ليس خارج الوجود ما منه يتحرك، وما إليه يسير. وهو كامل متناهى أي معين «لا ينقصه شيء» إذ ليس خارج الوجود وجود يكتسب<sup>(٤)</sup>.

ويسأل : كيف يمكن للشيء أن يكون ولا يكون في آن واحد ؟

كيف يمكن للشيء أن يغير صفاته ويصبح شيئاً آخر ؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فكأنك تقول إن الشيء يكون ولا يكون في آن واحد، وإن شيئاً ما قد أوجد من العدم وإن شيئاً آخر أصبح عدماً. بمعنى آخر، إذا كان الوجود في حالة صيرورة Becoming، معنى ذلك أنه نتج إما عن اللاوجود وإما عن الوجود Being. إذا قلنا إنه نتج من العدم فهذا غير معقول ؛ وإذا كان الوجود نتج عن الوجود فمعنى ذلك أنه هو ذات نفسه ومساو له<sup>(٥)</sup>.

من الواضح الآن أن الوجود لا بد أن يكون مصدره موجوداً بنفسه وهو كان وما زال وسيستمر. وبالتالي لا بد أن يكون هناك وجود أزلي واحد، غير متغير وهو مستمر وغير منقسم. بالإضافة إلى ذلك أنه غير متحرك حيث لا يوجد فراغ أو لا وجود ليتحرك فيه. كما أن الوجود والفكر هما وجهان لعملة واحدة ؛ لأن الشيء الذي ليست له فكرة غير موجود واللاوجود لا يمكن أن يكون فكراً فكل فكرة لها وجود يقابلها.

«الشيء الذي يمكن التفكير فيه والذي من أجله وجد الفكر هو نفس الشيء : أي أن الشيء والفكرة واحدة حيث إننا لا نجد أي فكرة ولا يقابلها في الوجود شيء».

وجوهر هذا الرأي أنه : عندما تفكر، فإننا نفكر في شيء ما ؛ وعندما نستعمل اسماً، فإن هذا الاسم يخص شيئاً ما. لذا فإن كلا من اللغة والفكر يحتاج شيئاً ما قائماً بذاته. وحيث إننا يمكننا أن نفكر في شيء أو أن نتكلم عنه في أي وقت ؛ لذا فإن



الشيء الذى يمكن أن نفكر فيه أو نتكلم عنه موجود طول الوقت. وبالتالي فليس هناك تغير، حيث إن التغير يعنى إيجاد الشيء أو فناءه.

فى قصيدته عن الطبيعة On Nature يرى بارمنيدس أن الحواس خادعة. ويقول إن الأشياء واحدة فى العقل كثيرة فى الحس<sup>(٦)</sup>؛ وفى معرض حديثه عن الزمن يرى أنه لا يوجد ماض أو مستقبل، هناك حاض فقط. ولو عبرنا عن معنى التاريخ، فى ضوء ما قاله لقلنا : إنه إنما يوجد فى داخله بطريقة جزئية على الأقل فى أثناء مضيه فى طريقه. وكان بارمنيدس قد وصف الوجود بأنه «كرة» ؛ وذلك لأن الكرة لا بداية لها ولا نهاية، وهى التعبير المادى عن الدائرة التى هى أكمل الأشكال الهندسية عند اليونان. وقد عبر عن التكرار الدورى للوجود فى قوله «الطريق إلى أعلى والطريق إلى أسفل واحد ونفس الطريق». «وفى قوله أيضاً.. البدء والنهاية فى محيط الدائرة واحد».

والجدير بالذكر، أن هـ. ج ويلز قد نقل فى رأس مقدمته لكتابه تاريخ العالم فقرة من راتزل حيث قال : «إن فلسفته لتاريخ الجنس البشرى جديرة بذلك الاسم، وينبغى أن تكون مشحونة بالافتتاح التام بأن الوجود كله واحد، تكون فكرة مفردة يدعمها من البداية إلى النهاية قانون واحد لا يتغير»<sup>(٧)</sup>.

إن الارتباط بين نظرة الفلاسفة إلى التاريخ وبين تفسيرهم للطبيعة جعل معظمهم يميلون إلى الإيمان بفكرة الأدوار التاريخية - الحضارية ؛ فالتاريخ الإنسانى يدور مع الدورات الطبيعية ميلادا وفناء، ازدهاراً واضمحلالاً. وهذه الرؤية الدورية للتاريخ ليست مقصورة على اليونانيين بل كانت ذات جذور عميقة فى الفكر الشرقى القديم وخاصة لدى الهنود القدماء؛ إذ نطالع فى سفر المهابهاراتا الأساس النظرى الذى استندت عليه هذه الرؤية حيث يقول كاتبوه «إن مجرى الزمن الذى لا يقاوم يؤثر على الفنانين. وكل الأشياء الأرضية لدى نضوجها بمرور الزمن تقاسى الفناء»، «إن ولادة وفناء المخلوقات قد نظما لكى يحدثا وفقاً لطبيعتها»<sup>(٨)</sup>.

وفى محاولة «طيمائوس» يقدم أفلاطون صورة أخرى من صور اعتقاده فى النظرية الدورية. حيث يروى على لسان كريتياس أن اليونانيين لا يعرفون، حسب ما قاله الكاهن المصرى القديم لصولون، إلا أحدث صورة من الصور التى مرت على البشرية من تكون الحياة ونموها ثم انحطاطها ١. لقد روى كريتياس قصة التكوين الأول للعالم وهى صورة تكررت كثيراً فى مصر القديمة كما فى العالم اليونانى منذ فجر تاريخه القديم ؛

فالتكوين يليه فى نهاية الدورة الفناء، وتتكرر الدورة حيث يبقى البعض على قيد الحياة ويبدعون من جديد فى تنظيم حياتهم وكأنهم كالأطفال الصغار الذين لا يعرفون شيئاً عن أى تاريخ قديم<sup>(٩)</sup>. ثم إن بارمنيدس، وقد نظر إلى التاريخ فاعتبره مكوناً من تغيرات عابرة تستقر فى «الحقيقة الواحدة»، يقول : «إنه كله شىء واحد عندى متى بدأت؛ وذلك لأننى سأعود إلى هناك مرة ثانية». وذهب أنباذوقليدس وقد رمز إلى المبدئين الفعالين فى صلب الحقيقة برمزى الحب والشحناء إلى : «أنهما يسودان كل بدوره عندما تلف الدائرة».

إن النظرية الدورية فى تفسير التاريخ الإنسانى تبلغ ذروتها فى الفلسفة الرواقية عند الامبراطور ماركوس أوريليوس (١٢١ - ١٨٠ م) الذى كان آخر فلاسفتها الكبار. فقد كتب أوريليوس كتابه الشهير التأملات Meditations متضمناً فى معظم فصوله تلك الرؤية الرواقية للعالم على أنه فى مجموعه متضمن فى عملية «دور». وقد امتاز عن سابقه بأن طبق هذه الرؤية على التاريخ الإنسانى.

لقد أكد أوريليوس بداية على أن «خط سير الطبيعة ظل واحداً لا يتغير منذ الأزل وأن كل شىء يظهر فى دائرة، والتاريخ هو هو لا يتغير على الدوام من حيث طبيعة محتوياته.... فمن شهد العصر الحاضر فقد رأى كل شىء كان دائماً أو سيكون إلى الأبد ؛ ذلك أن الأشياء مضت على الدوام فى سبيلها وستمضى دائماً على طريققتها المتسقة المتماثلة. وعموماً فإنك لو قلبت الفكر فيما يجرى حولك وجدت أن جميع أحداث العصر الحالى هى نفسها التى تمتلئ بها تواريخ كل عصر فلا جديد هناك» ؛ إذ «يمكنك أن تشهد أن الناس فى كل عصر يتزاوجون وينجبون الأطفال، يمرضون، يحتضرون، يتقاتلون، يحتفلون بالأعياد، يتاجرون، يزرعون الأرض، يتمنون الموت لبعضهم البعض، يتمردون على حاضريهم، يحبون.... لقد فعلوا ذلك فى عهد فسباسيان وتحركت بهم الحياة إلى عصر تراجان. وتكررت نفس الأشياء ونفس الطريقة ستمضى الحياة فى أى عصر آخر» (المرجع السابق ص ٩٩).

ولذلك فإن ماركوس يخاطب نفسه قائلاً «استعرض ببصيرتك بلاط هادريان بأكمله أو بلاط أنطونيوس أو فيليب المقدونى... ستجد أنها جميعاً تماثل ما لديك من دراما وإن اختلف الممثلون فى كل دراما»، فكأن طول الحياة إذن مسألة غير ذات وزن بالنسبة لأى إنسان ؛ لأنه سواء لديه «أشهد هذا المشهد مدة مائة سنة أو مائة ألف سنة

فإن نهاية كل شيء واحدة بلا تغير»، «فالتاريخ كالنهر تتدافع أحداثه كتيار»، «فكل شيء يحدث متكرر ومعروف كوردة الربيع، وكفاكهة الصيف»، «وكل قطع البخور فى نفس الهيكل، واحدة تسقط قبل الأخرى وأخرى تسقط بعد الأخرى... ولكنهم يفعلون نفس الشيء».

وفى ضوء ما سبق يمكن أن نلخص النظرية الرواقية فى تفسيرها الدورى للتاريخ فى ثلاثة مبادئ رئيسية<sup>(١٠)</sup>؛ أولها : أن التاريخ الإنسانى إنما هو جزء لا يتجزأ من مجمل النظام الطبيعى، وكلاهما يسير على نحو دورى متكرر فى دورات متعاقبة من الولادة والنمو والفناء. وأن حياة أى إنسان فرد مهما طالت أو قصرت إنما هى نموذج يتكرر لحياة البشر أجمعين فى أى عصر وأى مكان !

ثانيها : أن هذا التاريخ الإنسانى بدوراته المتعاقبة إنما يجرى وفقاً لقانون إلهى أو عقل إلهى Logos ينظمه ويتحكم فيه. وهذا اللوجوس الإلهى هو الضامن لتحقيق العدالة النهائية فى التاريخ سواء فى تاريخ العالم أو فى تاريخ الحضارات. وخيرية التاريخ لا تبدو بالنسبة للأفراد إلا حينما تتوافق أفعالهم مع هذه الإرادة الإلهية العاقلة التى تتمثل فيها ولديها الغايات النهائية للتاريخ.

وثالثها : أن الأساس الجوهرى لسعادة الإنسان الفرد - فى ظل هذه العقلانية الإلهية الماثلة فى التاريخ والتى تمثل رمز الضرورة فيه - يكمن فى احترام الذات والتعلى بالفضائل. فرغم أهمية الفرد فى التاريخ إلا أن أهميته لا تبدو إلا فى أدائه لواجباته الاجتماعية حسب ما هو مكلف به من نشاط خلق لأدائه. فكل المواطنين زملاء فى دولة واحدة. ومن ثم فإن أول واجبات المواطن الفرد وأهمها جميعاً هو خدمة المجتمع والمشاركة فى تحمل أعبائه وتهذيبه. وفى أدائه لهذه الواجبات متحلياً بالفضيلة تكمن سعادته وشعوره بالرضا التام عن وجوده الفردى الذى نجح فى الانسجام مع الغايات النهائية للعالم.

ولعل سائلاً يسأل الآن عن دور الفرد فى التاريخ فى ظل هذا الإيمان الصارم لأوريليوس بهذه الحتمية التاريخية ١٩

الحقيقة أن الفاعلية الفردية فى التاريخ لا يكاد يكون لها أى دور حقيقى فى التاريخ اللهم إلا إذا توافق هذا الدور مع ما ترسمه العناية الإلهية للفرد من دور محدد؛ إذ ينصحنا أوريليوس بأن «لا نفعل أى فعل بدون غاية. وهذه الغاية ينبغى أن تتوافق مع



المبادئ الكاملة للحياة». وهو يضرب المثل بنفسه حيث يقول «إنه قد توافق مع كل شيء، وأن كل شيء قد انسجم معه ؛ فلا شيء فى العالم بالنسبة له يأتى مبكراً أو متأخراً عن موعده. فكل شيء يلائمه طالما تأتى به الطبيعة فى موعده»<sup>(١١)</sup> .

على أن هذه المناقشة تفترض أن لدينا مقياساً لما هو وجود وحقيقة. والواقع أن لنا فى «معنى التجربة» هذا المقياس : فى هذا المعنى شيئان مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، هما الكثرة والعلاقة المنسجمة بين وحداتها. فالتجربة الكاملة تفترض محتوى واسعاً جداً مرتبطاً أوثق ارتباط بحيث يؤلف كلا حقاً، وهذا مقياس الحقيقة. وهو أيضاً مقياس القيمة فى العمل : ذلك بأن كل ميل من ميولنا لا يجد رضاه فهو معنى غير تام. وكل ألم فهو تعبير عن عدم انسجام وهو حافظ لرفع هذا العدم. فالنقص والقلق وعدم الانسجام، ذلك نصيب الموجود المحدود، فى حين أن مثلنا الأعلى العملى يقضى بإرضاء كل ناحية من طبيعتنا بانسجام مع سائر النواحي. ولكننا عاجزون عن تصور ما يرضى المقياس تمام الرضا، وفينا تعارض مستمر بين الكثرة والانسجام. والسبب فى عدم الانسجام الحد، ولا يرفع الحد إلا بمحتوى أوسع يمحو تبعيتنا للعلاقات الخارجية التى هى سبب الاضطراب الباطن. كأن الموجود اللامتناهى دون غيره منسجم تمام الانسجام وثابت لا يتغير لأنه كامل ؛ فى ظل الرؤية يكون الوضع هو ليس «أن تصبح بل أن تعمل» وأن تقوم حين تعمل بصنع نفسك، وما يعتمد جزئياً على عقلنا، أى على استخدامنا المعقول لحريتنا. وأشار إلى أن من المستحيل أن نشهد فى الحقائق البشرية قانون التقدم الذى يقال إنه موجود فيها. فنحن لا نعرف نقطة الابتداء، ولا نحن قادرون أن نحدد علمياً الغاية التى تمضى إليها البشرية. وتتطوى نظرية التقدم الحتمى على أن المؤسسات بمعنى النظم Institutions أشدة قوة من الأفراد، وأن الفرد بدلاً من أن يكون عاملاً ناشطاً ودائم الوجود، فإنه مجرد نتاج.

ولكن إذا كان هناك تقدم، فى ظل هذه الرؤية، فهو يأتى من العلم. وهذا ما يؤمن به الأستاذ نجيب محفوظ. فالتقدم مرهون بما يقدمه العلماء والمفكرون من نظريات دافعة إلى التقدم من ناحية، ومحررة الإنسان من الجهالة والخرافة من ناحية أخرى. الالتحام بين العلم والعمل «فلا خير فى نظر بلا عمل أو فى عمل بلا نظر». كما قال بروتاجوراس. وكأنه بهذا ينطوى ضمناً على أن كل ما فى الأرض من تقدم إنما يرجع إلى البيئة، وبالتخصيص البيئة الاجتماعية. ومن الواضح أنه لا بد من مصدر ما

للتغيرات التقدمية، وهو أمر قد نضطر في النهاية إلى الاعتراف به، فإن غالبية كبيرة من الناس لابد أن تظل في المرتبة الوسطى، فلا هي بالبلهاء جداً ولا هي بالمقتدرة جداً، ولا هي بالمتصفة جداً بالفضيلة ولا المدنسة جداً بالرذيلة، ولكنها تعيش في منزلة وسطى، بين بين، يظل لها السلام والاحتشام، ممن يتبنون بغير كثير صعوبة ما يسرى في زمانهم من آراء دارجة، فهم لا يسألون عن شيء، ولا يحدثون أية فضيحة، ولا يثيرون حولهم أى عجب، وكل ما يعملونه أن يستمسكوا بنفس المستوى الذى عليه جيلهم، ويماشوا بغير أدنى جلبه معيار الأخلاق والمعرفة الدارج في زمانهم وبلدهم الذى يعيشون فيه.

في إطار المذهب الطبيعى فإنه ينبغى أن يكون هدف هذه الحياة هو الوصول إلى إشباع منسجم للفرائز الممنوحة لنا. الجسدية منها والروحية. ومذهب الاعتدال ضرورى وجوهري لبلوغ هذا الانسجام. وإن العمل أو الحرفة الوحيدة الجديرة بالاهتمام هي مسمى المرء أن يكون حكيماً، وأن يحقق الشخصية الخلقية والسلوك الاجتماعى المتضمن في قانون المجتمع الذى نعيش فيه.

ومن الجدير بالذكر أن أعمال المؤرخين المحترمين الذين اعتمد عليهم ويلز لم تمنح «الرجل العادى» إلا أقل التفات. على أن ويلز في بضع فقرات يكشف عن بعض التنبه إلى مسألة معنى التاريخ وكيف كانت ولا تزال بالنسبة للرجل العادى. «فالرجل العادى ظل حتى بعد اختراع الكتابة يواصل زراعة رقعته من الأرض، وحب زوجته وأطفاله. وضرب كلبه ورعاية حيواناته، والتذمر في أوقات الشدة، والخوف من سحر الكهنة ومن قوة الآلهة، غير راغب في شيء أكثر من أن تتركه وشأنه القوى التى تعلوه، هكذا كان الإنسان في عام ١٠٠٠٠ قبل الميلاد، وهكذا كان دون أن يداخله تغير في طبيعته ولا نظرته إلى الدنيا في عهد الاسكندر الأكبر، وهكذا يظل اليوم في معظم أجزاء العالم، «فالحياة الحقيقية للإنسان العادى هي حياته اليومية، دائرته الصغيرة من المواطنين والمخاوف والجوعات والشهوات والاندفاعات الهائلة. فهو لا يحول عقله إلى التأثير في الشئون السياسية والتجاوب معها إلا متى وجه نظره إلى تلك الشئون، بوصفها شيئاً يؤثر تأثيراً حيوياً في هذه الدائرة الشخصية». وقد ظلت الشعوب المستقرة تعيش طوال معظم أحقاب التاريخ عيش «مجتمعات الطاعة». ولم يحرر معظم الناس أنفسهم بعد مما فيهم من رغبة في أن «يقودهم حكامهم ويظللهم بحمايتهم». ومع هذا، فإن

«الأناس العاديين لا يستطيعون التهرب من المشاركة فى السياسة العالمية والاستمتاع فى الوقت نفسه بحريتهم الخاصة» ؛ بيد أنهم لم يتعلموا هذه الحقيقة إلا بعد انقضاء عدد لا حصر له من الأجيال والأحقاب» (التاريخ وكيف يفسرونه، ج ٢، ص ص ١٢٧-١٢٨) ..

ولعل المعبر عن هذا الاتجاه فى العصر الحديث هو الطبيب الشهير ايلى ميشنيكوف (١٨٤٥ - ١٩١٦) فاقترح فى كتابه «طبيعة الإنسان The Nature of Man» (١٩٠٣)، الطريقة التى ينبغى للناس النظر بها إلى التاريخ. وهو عالم روسى زاول التدريس فى الجامعات الألمانية والروسية، وعين فى ١٨٨٨ أستاذا بمعهد باستور بباريس. وهو يرى أن البشرية «ينبغى إقناعها بأن العلم قوى كل القوة»، والعنوان الإضافى لكتابه يدل على مذهبه فى الحياة وهو : «دراسات فى الفلسفة التفاضلية» فهو يقول، إن الإنسان يرغب فى السعادة، ولكن «ما تلك السعادة» ؟ «أهى الشعور بالرفاهية الذى يمارسه الفرد نفسه، أم هى حكم الآخرين على إحساساته» ؟ إن آراء كل من الفرد نفسه والآخرين قد تكون كاذبة زائفة. على أن متشنيكوف لم يعطنا فى أى جزء من كتابه بيانا يوضح معنى السعادة فى رأيه، وإن لم يترك إلا أقل الشك حول فكرته العامة عنها. ذلك أنه حين ذهب إلى أن العلم قد أظهر أن الإنسان لا ينتمى إلى أصل خارق - قد تبنى رأى «المذهب الطبيعى» القائل بأنه من الناحية البدنية (الفيزيائية) والنفسية ثمرة لعمليات الطبيعة. فالإنسان ليس فى نظره من خلق الكائن الإلهى، ولكنه «إجهاض» لقرد كبير وهب ذكاء عميقا وأوتى المقدرة على عظيم التقدم». وكان متشنيكوف على بينة أليمة بما ركبت عليه المتعضيات : (الكائنات العضوية) من البعد عن الكمال وفقدان الانسجام، سواء منها، ما هو إنسانى وما هو دون الإنسانى. فأقبل يصف بالتفصيل كثيرا مما يوجد فى الإنسان من تلك العيوب. وأعظم ما فى الإنسان من خلة التافر وفقدان الانسجام هو «حبه للحياة وخوفه من الموت». «ولا يخفى أن هاتين الخلتين الفريزيتين من حب الحياة ومخافة الموت ؛ والثانية ليست إلا مظهرا للأولى - لهما من الأهمية فى دراسة الطبيعة البشرية ما ليس فى الإمكان المبالغة فى تقديره». ولكى يحصل الناس على السعادة فى وجه هذا التافر الجوهرى، فى الماضى وإلى حد كبير فى الحاضر بين ظهرائى الأقوام الأقل استتارة، لجأوا إلى الدين والفلسفة.

على أن متشنيكوف لم يوف مسألة المحتويات التفصيلية للحياة المرضية حقها من التأمل، بل الحق أنه لم يثر تلك المسألة بشكل قاطع. غير أن فى الإمكان استنتاج شئ



من بعض تعقيباته العارضة البعيدة نوعاً ما. فلا بد من التخفيف مما أسماه بطريقة مبهمّة باسم «الترف»، وبذلك تخفف الشرور التي تصاحب ذلك الترف. «وسيكنم التقدم وراء تيسير كثير من جوانب حياة الأقوام المتحضرين». وطبقاً لهذا الاتجاه، وجه متشنيكوف سهام النقد إلى هريبرت سبنسر الذي كان رأيه القائل بأن التطور والتاريخ ينطويان على التمايز المتزايد، يتمثل في تكاثر مختلف أنواع الأشياء التي تؤكل وتشرب. وكأنما غلب على متشنيكوف افتراض اعتقادي جازم بأن مثل هذا التمايز لا يؤدي إلا إلى نهاية وبيلة، لذلك يبدو كأنما يعنى أننا لا نحصل على متعة الفم والمعدة، إن كنا نحصل على أى نوع من المتعة، إلا من الأطعمة اللازمة للتغذية الصحيحة. ولكن التاريخ يتضمن أيضاً زيادة في غنى القيم من جميع الأنواع مع وجود ذلك التمايز. ومن العسير علينا أن نتبين أن متشنيكوف من وجهة نظر «المذهب الطبيعي» الذي كان يأخذ به نفسه - استطاع أن يدرك تلك القيم، أكثر مما أدرك الأطعمة التي رفضها على ما ترى. فإنه لم يعط الذكاء العميق إلا التفاتاً غير كاف على الإطلاق، وكذلك فعل إزاء القدرة على «التقدم الكبير» الذي سلم بوجوده في الإنسان. على أنه أوضح تماماً أنه يرى أن معنى التاريخ لابد أن يتمثل في صورة حياة منسجمة لكل إنسان، مع قبول الموت بغير خوف نهاية طبيعية لها.

وقد أقام متشنيكوف «فلسفته التفاؤلية» على العلم. فبدأ بالاعتراف بأن رجال العلم ألت بهم إخفاقات كثيرة في الماضي، مثلما يلم بهم الإخفاق في الوقت الحاضر. «فإن لم يزد جهد العلم عن القضاء على الإيمان وعلى تعليم الناس أن العالم الحي بأسره يتحرك نحو المعرفة بحتمية الشيخوخة والموت، يصبح من الضروري لنا أن نسأل : ألا ينبغي أن يوقف هذا المسير المحفوف بالمخاطر الذي به العلم؟». ومع ذلك، فإن العلم وإن دمر الإيمان الديني ، فإنه وحده هو الذي يستطيع أن يوصل إلى التغلب على التناقض الجوهرى القائم في الحياة البشرية. والحل العلمى للمشكل هو المبحث السائد الذي يدور حوله الكتاب. ومن ثم دفع به بسط ذلك الحل إلى الخوض في تأمل تفصيلي حول الخوف من الموت. فالشيخوخة على ما خبرها الناس في الماضي ، وما يعلمه عنها أهل هذا الزمان، صفتها الجوهرية هي «السقم». وصرح متشنيكوف بأن من الحقائق «المطلقة الصحة»، والتي «يثبتها عدد من الحقائق»، قول روسو بأن «الحياة تغدو أعز علينا حين تكون مسراتها في انصرام. فالشيخ يتعلق بها بقوة أكثر من الشاب» وقد

يحدث نتيجة لظروف شاذة أن يطرق الموت - وهو «الإبادة المطلقة للشعور - الإنسان، قبل أن يتم تطوره الفسيولوجى وحين تكون غريزة الحياة لا تزال قوية» والعلم هو الذى سيتولى فى النهاية تخليص الإنسان من هذه الظروف الشاذة - فمتى تم إشباع «غريزة الحياة» إشباعاً وافياً، ظهرت «غريزة الموت». إذ يتقبل الناس الموت بوصفه «النهاية الطبيعية» للحياة - إذا كان الإنسان عاش قبل بلوغه تلك الغاية حياة طبيعية «أى حياة تمتلئ كل جنباتها بالإحساس الذى يأتى عن طريق إنجاز الوظيفة» وهكذا تصبح الطريقة التى نلتزم أن ننظر بها إلى التاريخ واضحة.

ولكن يبدو أن الشيخوخة لا تصيب الإنسان فقط فهى تصيب النظريات أيضاً، وفى نهاية دورة الرؤية الطبيعية للوجود يظهر طور سكونى سلبى فى مواجهة الواقع، وينظر الإنسان للخلف والسلف، فكأن نظرة الإنسان إلى التاريخ إنما تلتفت إلى الخلف ولا تشخص بالبصر نحو الأمام. ولكن علاقتنا بالماضى عن طريق النصوص، وتلك ناقصة ولا تعطى صورة واضحة للحقيقة. ويعيش الإنسان فى هذا الموقف السكونى السلبى على ما يجده، معارضاً لآى جهد مقرون بالقلق ويسعى لتغييره، أى أنه يعارض بذل أى جهد للتقدم فى التاريخ وبالمثل ليس من الممكن، استنتاج ما إذا كان هناك تقدم أو ليس هناك تقدم. تلك رؤية مدارها موقف سكونى سلبى تام بالنسبة للتاريخ. فالسلبية والهدوء والرخاوة واللاعمل والتبلى هى الصفات التى يتصف بها ما فى العالم المستمتع بالسلام. فكل شخص أو شئ هو ما هو حاله. وما لسنا عليه لا يمكننا أن نكون عليه. وما نحن عليه لا يمكننا إلا أن نكونه. وما لا نعمله لا نستطيع فعله. وما نفعله لا يسعنا إلا أن نفعله. ومع أن هناك قلباً أبدياً لا ينقضى، فإن العملية لا تقوم على التلقائية الحرة، وإنما هى محددة مقدرة. وإليك النصيحة العملية عن الاتجاه الذى ينبغى اتخاذه فى التاريخ وحيال التاريخ، معبرا عنها على الوجه التالى : «دع كل شئ يجرى فى عنانه، يكن سلام».

ولأن القانون واحد فى عالم الطبيعة كما هو فى عالم القيم فإن لكل فعل رد فعل مساوياً له فى المقدار ومضاداً له فى الاتجاه، ومن هنا تنشأ الحاجة لرؤية جديدة يجدد بها الإنسان موقفه من الوجود ؛ لذا يظهر المذهب الميتافيزيقى القائل بالصيرورة فى الميتافيزيقا، والقائل بالصورة أو الفكرة فى الفلسفة والقائل بالمثالية فى الأدب. وهذا ما سوف تناقشه فى الباب الثانى من هذا الكتاب.



## الفصل الثانى

### الانسان الفلسفية للمذهب الطبيعى فى الالاب

فى إطار هذه الرؤية يجد الإنسان نفسه محددا بحدود الطبيعة. ويشمل هذا جسده والعالم الخارجى أيضاً. ففرائزه الحيوانية تحدد شعوره وموقعه من الحياة. وتحقق الحياة دورتها من خلال إشباع الفرائز الحيوانية وخضوع الإنسان للعالم الخارجى والذى منه يستمد غذاءه. فالإنسان يرى فى حالات جوعه ورغباته الجنسية، حالات الشيخوخة، والموت نفسه خاضع لقوى الطبيعة الجهنمية. هو نفسه جزء من الطبيعة.

ويتصل بعامل إشباع الطبيعة الحيوانية للإنسان عامل آخر يعتمد أيضاً على البيئة المحيطة بالإنسان : الرغبة فى التميز والتبجيل: وكل تلك النوازع تعتمد على مبدأ أساسى هو : خضوع الإرادة للفريزة وعلاقتها بالعالم الخارجى. وبالتالي فإن الفكر والفعل فى خدمة الطبيعة الحيوانية ومهمة الفكر والفعل إشباع تلك الفريزة.

وتشارك جميع الشعوب فى هذا الاتجاه، ولهذا المذهب تاريخ مستمر عند شعوب العالم والذى قد يصطدم كثيراً بالدين ورجال الدين. وشعار هذا الاتجاه تحرير الجسد. لذا فالصدام مع الدين أمر متوقع، فالشاكيد على تحرير الجسد لابد أن يتعارض مع الدين وازدراءه للجسد ولكن ما إن ينتصر هذا الاتجاه حتى يقوم اتباعه بعمل التنظير المطلوب ويصبح هذا الاتجاه فلسفة. وتكون الطبيعة هى الحقيقة الوحيدة، ولا يوجد شئ آخر بجانبها. والحياة العقلية التى كانت قد فصلت عن الطبيعة بظاهرة الوعي ، أصبح الوعي نفسه يحدد من قبل الطبيعة نفسها. وتؤثر هى فيه.

والمذهب الطبيعى هو واحد منذ ديموقريطس حتى هوبز. وأساسه هو : أن أساس المعرفة هو الحس، وجوهرانية فيزيقا مادية.



وأما فى الأخلاق فيعتمد على مبدأ اللذة والمنفعة. ولكن هناك بعض المشاكل الفلسفية التى يصعب حلها منها علاقة المادة بالعقل، والوعى. فالإجابات التى أعطيت من قبل فلاسفة هذا المذهب غير كافية. بالإضافة إلى ذلك يوجد مشكلة فى مجال الأخلاق : فالآراء التى تم طرحها فى هذا المجال لا تعطى تفسيراً كافياً لتطوير المجتمع.

والواقعية كاتجاه أدبى بدأ ينمو ويزدهر فى منتصف القرن التاسع عشر، تأثر بالفلسفات التى اتجهت نحو الواقع، كالفلسفة الاجتماعية التى دعت إلى العناية بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية، ثم الفلسفة المادية، وأخيراً فلسفة الوجوديين. فقد اتجه الفن نحو الواقع بتأثير آراء فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) وهو أول من نادى بأن الفلسفة الطبيعية الواقعية التى تعتمد على التجارب الحسية للوصول إلى حقائق الوجود هى وحدها الجديرة بالاحتفال. وكذا تلميذه «هوبز» الذى حاول بناء نظرية فلسفية متكاملة على أساس واقعية أستاذة، و«لوك» الذى زاد نظرية «هوبز» تفصيلاً وبذل جهداً وافراً للفوز بالأدلة التى تثبتها. ثم بتأثير آراء المفكر الفرنسى سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) وأفكاره، وكانت لنظريته فى المجتمع وتنظيمه علاقة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية.

أما الفيلسوف الفرنسى الآخر بيير جوزيف برودون (١٨٠٩ - ١٨٦٥) فإنه فى كتابه (مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية) يطالب بضرورة أن يخدم الفن المبادئ الاجتماعية الجديدة التى تستهدف إعادة بناء المجتمع على دعائم عملية واقعية - تطرف فيها نحو المثالية والخيالية. ثم يكون التأثير الأكبر بعد أن ينشر داروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢) كتابه (أصل الأنواع).

سأتناول بعض هذه الأسماء بالتفصيل، ولكن أود أن أبدأ بابن سينا ؛ حيث إنه همزة الوصل بين الفلسفة القديمة والفلسفة الحديثة، وذلك بمذهبه الحسى والعلمى فى الفلسفة ولأثره فى الفكر العربى والإسلامى. فالواقعية وتقدم العلوم يسيران معاً. وكانت نظرية العلل أو الأسباب التى شرحها ابن سينا سبباً فى تقدم العلوم ؛ فلا بد من أن يكون لكل شئ علة أو سبب. والعامل الثانى هو المنهج الاستقرائى، وهذا ما نادى به فرانسيس بيكون ؛ لذا لابد من ذكرهما ببعض التفصيل ؛ لأنهما : الأساس فى النظرية الواقعية فى معالجة الوجود، وفى تقنيات فن السرد فى الأدب الواقعى.

إذا كان ابن سينا قد انتهى من بحثه فى مبادئ الموجودات الطبيعية إلى أنها مركبة من مادة وصورة. فإنه كان لزاماً عليه، لكى يفهم طبيعة الموجودات فى كل عمومها، أن يدرس علل هذه الموجودات، حتى ينظر إليها من جهة ذاتها، وجهة وجودها أيضاً. أى أنه إذا كان قد فسر طبيعة الموجودات بالقول بأنها مركبة من مادة وصورة، هما علتنا طبيعتها، فإنه لكى يفسر لنا وجودها، يذهب إلى القول بأن لها علة فاعلة هى سبب وجودها، وعلة غائية تعد سبباً لوجود العلة بالفعل وسبباً لوجود الصورة فى المادة. وبذلك يكون قد نظر إلى الموجود الطبيعى من جهة علة الداخلية، أى مادته وصورته، وعلة الخارجية، أى العلة الفاعلية والعلة الغائية<sup>(١)</sup>.

### نقد مذهب القائلين بعلة واحدة مادية أو صورية :

إذا رجعنا إلى ما كتبه ابن سينا عن نظريته فى العلل وأنواعها، وجدناه ينقد مذهبين من مذاهب قدامى الفلاسفة أقتصروا على القول بعلة واحدة فقط دون التسليم بأنواع أخرى من العلل بالنسبة للموجودات الكائنة والفاصلة، هذان المذهبان هما المذهب القائل بعلة مادية فقط، والمذهب القائل بعلة صورية فقط. ولقد نقد ابن سينا مذهب أنطيفون القائل بالمادة دون الصورة، كما نقد مذهب القائلين بالصور والأشكال والمثل. ومن نقد ابن سينا لكلا المذهبين تسنى له القول بالمادة والصورة كمبدأين أساسيين لتركيب الموجودات الطبيعية.

والواقع أن الدارس لفلسفة كل من أرسطو وابن سينا، على اختلاف فيما بينهما يجد أنهما استفادا - وخاصة أرسطو - من نقد أسلافهما بحيث تولد مذهباهما من النظر فى مذاهب سابقيهما ونقدهما لتلك المذاهب. ويمكن توضيح ذلك بالقول بأن نقد أرسطو لمذهب سابقيه أدى به إلى مذهبه فى العلل الأربعة. فهو ينقد المذاهب التى اقتصرت على علة دون غيرها من العلل. ينقد الأيونيين الأوائل ؛ إذ أنهم كانوا يبحثون عن العلة المادية للأشياء. وينقد الفيثاغوريين ؛ إذ أن اهتمامهم المفرط بالأعداد، يؤدى إلى التركيز على العلة الصورية. وينقد هيراقليطس الذى نسب للنار دوراً مبالغاً فيه، وأنباذوقليدس بمذهبه فى الحب والكراهية، فهما قد ركزا اهتمامهما لإيجاد العلة الفاعلة وحدها. وينقد سقراط ؛ إذ أنه إذا كان قد ذهب إلى تعليل كون الأشياء على حالة ما دون غيرها، بأفضلية كونها على ما هى عليه، فإنه قد انتهى إلى العلة الغائية.

ومن هذا ينتج أن المادة الحية عند قدامى الفلاسفة الطبيعيين. والعقل عند انكساغوراس الذى يعتبر مبدأ الحركة، والمثل الأفلاطونية فى صورتها الأرسطية، يمكن أن تعطى مجتمعة، بياناً كاملاً بمبادئ الوجود وعمله.

وإذا كان ابن سينا - كما قلنا فيما سبق - قد نقد أنطيفون ومن تابعه فى مذهبه من القائلين بالمادة دون الصورة، فإنه ينقد فريقاً آخر، وهو القائل بالصورة دون المادة. وإذا تم له نقد نظريتى الفريقين ؛ فقد أتيح له بعد ذلك التعبير عن الجزء الإيجابى من مذهبه. وهذا هو تسلسل نظرية ابن سينا، جانب نقدى يبين فيه الأسس الخاطئة التى استند إليها بعض الفلاسفة ؛ ومن ثم فأراؤهم التى بنوها على هذه الأسس خاطئة أيضاً، ثم جانب إيجابى يعبر فيه عن مذهبه.

قلت إن ابن سينا ينقد الفريق الآخر، فيرى أنهم استخفوا بالمادة أصلاً قائلين إنها إذا كانت موجودة فى الموجودات، فإن سبب ذلك ظهور الصورة بآثارها فيها، والمقصود الأول هو الصورة ؛ فمن أحاط علماً بها فقد استغنى عن الالتفات إلى المادة، وإلا كان مت دخلاً فيما لا يعنيه.

وهذا المذهب خاطئ فى نظره ؛ إذ أنهم قد أسرفوا فى استبعاد المادة، كما أسرف الفريق السابق فى استبعاد الصورة. وهذا يؤدى إلى تعذر البحث فى العلوم الطبيعية ؛ إذ أنها تبحث فى المادة والصورة من جهة تغييرها وكونها وفسادها. والصور تحتاج لى تتحقق فى الوجود، إلى المادة. فكيف تستكمل معرفتنا إذن بالصورة، إذا استبعدنا المادة. إن الصورة النوعية مفتقرة إلى مادة معينة تلزم لوجودها.

وبهذا يتم لابن سينا الجمع بين المادة والصورة. فالطبيعى محتاج للإحاطة بالصورة والمادة جميعاً. الصورة تكسبه علماً بهوية الشئ بالفعل أكثر من المادة، والمادة تكسبه العلم بقوة وجوده فى أكثر الأحوال، ومنهما يتم لنا العلم بجوهر الشئ.

## أنواع العلل عند ابن سينا :

### ١ - العلة المادية : La Cause materielle

يذهب ابن سينا إلى أن العلل أو المبادئ المادية تشترك فى معنى يعمها، وهى أنها فاعلة فى طبائعها لأمر غريبة عنها، ولها نسبة إلى المركب منها ومن تلك الهيئات. ولها نسبة إلى تلك الهيئات نفسها.

فالعلة المادية أو العنصرية إذن هي العلة التي هي جزء من قوام الشيء يكون بها الشيء هو ما هو بالقوة، وتستقر فيها قوة وجوده.

ولكن هذه العلة المادية لا تكفى وحدها في تصور العلية بالنسبة للموجود إذ أنها علية انفعال، أى علية سلبية، بل يجب أن يضاف إليها الاستعداد وتنسب إلى الفاعل والغاية. ولهذا كان من الضروري بالنسبة لابن سينا دراسة بقية العلل حتى تكتمل نظريته إلى علل الموجودات.

## ٢ - العلة الصورية : La Cause formelle

هذه هي العلة الثانية التي يقول بها ابن سينا لبيان علل الموجودات، وبها تكتمل علل الموجودات من جهة طبيعتها. إذ لا بد من القول بالعلتين معاً. وقد اتضح ذلك حين مناقشتي لنقده مذهب القائلين بعلة واحدة دون غيرها سواء كانت هذه العلة مادية أو صورية. فإذا كان الفعل يتعلق بالمادة من جهة أنه فيها وأنها بالقوة قابلة له كالنجارة في السرير، فإنه يتعلق بالصورة من جهة أنه يفيدها ويحصلها، كالشكل والتأليف بالنسبة للسري.

ويذهب ابن سينا إلى أن العلة الصورية، تقال على نواح شتى، ومجملها أنها تفيد تقويم المادة، وتفيد الشكل والتخطيط، وأنها تعد حقيقة كل شيء كان جوهرًا أو عرضًا. دليل هذا أن الصورة كعلة صورية، تعد بالقياس إلى المركب منها ومن المادة جزءًا بالفعل، أما وجود المادة فلا يكفى في كون الشيء بالفعل، بل في كونه بالقوة. وقد سبق لابن سينا الإشارة إلى ذلك حين نقد أنطيفون، وبين أن الشيء لا يعد هو ما هو من جهته مادته، وإنما بوجود الصورة، يصير الشيء بالفعل.

هذه العلة الصورية تأتي أهميتها في أنها تقوم العلة المادية. ولذلك إذا كان واجب العالم الطبيعي، أن يكون ملماً بالعلل الأربع، فإنه يجب عليه على سبيل الخصوص أن يحيط علماً بالصورة حتى تتم إحاطته بمدلول المعية. أما العالم الرياضي فيكفيه معرفة العلل الصورية فقط.

فالعلة الصورية إذن - بناء على التحليل السابق - هي العلة التي هي جزء من قوام الشيء، يكون بها هو ما هو بالفعل. وتكون هذه العلة بالنسبة للمادة كأنها مبدأ فاعلي لو كان وجودها بالفعل يكون عنه وحده.



### ٣ - العلة الفاعلة : La Cause efficiente

إذا كان أرسطو قد ذهب إلى أن مبادئ الأشياء بعضها يوجد في الشيء كالمادة والصورة، وبعضها خارج الشيء كالفاعل والغاية، فإن ابن سينا يتابعه في ذلك ويفرق - كما أشرت - بين علتى ماهية الشيء وعلتى وجوده، أى بين المادية والصورة من جهة، والفاعلية والغائية من جهة أخرى. وإذا اجتمعت علتى الماهية وعلتى الوجود، فقد أمكننا معرفة حقيقة الشيء، أى معرفة علله الأربعة سواء الموجود منها في الشيء أو الموجود منها خارج الشيء.

ودراسة ابن سينا للعللة الفاعلية والعللة الغائية ترتبط بكثير من المجالات الميتافيزيقية. إذ أن ابن سينا كثيراً ما تطرق في دراسته للعللة الفاعلة والغائية إلى بحث موضوعات تدخل في مجال الإلهيات، ولذلك نجده يفصل كثيراً في دراسته لهاتين العلتين. فدراسته لممكن الوجود وواجب الوجود، ودراسته لنظرية الفيض، وربطه بين ذلك وبين المطالب الدينية والكلامية، كل ذلك نجد له علاقة وثيقة بدراسته لعلل الموجودات. وهذا وإن كنا لا نجده عند أرسطو، فإننا يمكن أن نلاحظه إلى حد غير قليل في مذهب الصدور في الأفلاطونية المحدثه. وهذا يشير إلى التأثير الأفلاطيني في مذهبه في العلل بالإضافة - كما قلت - إلى جوانب دينية لا يمكن إغفالها ويمكن للدارس ملاحظتها.

### ٤ - العلة الغائية : La Cause finale

إذا كان من واجب العالم الطبيعي دراسة العلة المادية والصورية والفاعلة، فإنه يجب عليه أيضاً الاهتمام بدراسة العلة الغائية. إذ أن الغاية هي علة المادة التي تختار من أجل هذه الغاية، وليست هي علة للغاية. كما أنها تعد المبدأ الذي يعين الفعل ويدفع إليه، والذي يمكن أن يوجد في تعريف الأشياء وتصورها ذاتياً.

فما هي هذه العلة الغائية، وما تصور ابن سينا لها، وما علاقتها بالعلل الثلاث السابقة؟

يذهب ابن سينا إلى أن الغاية هي المعنى الذي لأجله تحصل الصورة في المادة وأنها الخير الحقيقي، أى ما لأجله يكون الشيء. ويوضح لنا ابن سينا ارتباط الغاية بالخير الحقيقي بالرجوع إلى فكرة تنهى العلة الغائية في الوجود، فيذهب إلى أنه إذا كانت

العلة الغائية أو التمامية هي التي تكون سائر الأشياء لأجلها ولا تكون هي من أجل شيء آخر، فإنه ينتج عن هذا وجوب تنهايتها: دليل هذا أن من يعتقد كون العلة الغائية تستمر واحدة بعد أخرى، فقد أداه هذا إلى إبطال العلة التمامية ذاتها، كما أبطل طبيعة الخير التي هي العلة التمامية. فالخير هو الذي يطلب لذاته وسائر الأشياء تطلب لأجله. وإذا كان شيء يطلب بشيء آخر، كان نافعا لا خيرا حقيقيا.

فالعلة الغائية إذن سبب وعلة للصورة الموجودة عن الفاعل في الهيولى، ومسبب ومعلول في وجودها لتلك الصورة.

مثال ذلك أنه عن طريق الغاية المعقولة عند النجار مثلا، حصلت الصورة الموجودة في السرير. وبالصورة الموجودة في السرير حصلت الغاية المعقولة في الوجود والأعيان(٢).

فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) Francis Bacon. اعتبر نفسه داعية لعلم جديد يزيد من سلطان الإنسان على الطبيعة. والحق أنه نفذ إلى ماهية العلم الاستقرائي، وفطن إلى أغراضه ووسائله، ثم حاول أن يرسم بناءه، فوضع تصنيفا للعلوم، وفصل القول في الطرق التجريبية حتى لم يدع مزيدا لمستزيد. ونعرض هنا منهجه في الاستقراء لما له من أثر في تقنية الأدب الواقعي.

### المنهج الاستقرائي عند بيكون :

هذا المنهج هو القسم الإيجابي من المنطق الجديد، والحاجة إليه ماسة لأن تصور العلم قد تغير. كان العلم القديم يرمى إلى ترتيب الموجودات في أنواع وأجناس، فكان نظريا بحثا ؛ أما العلم الجديد فيرمى إلى أن يتبين في الظواهر المعقدة عناصرها البسيطة وقوانين تركيبها، بغية أن يوجدها بالإرادة، أي أن يؤلف فنونا عملية. وكان العلم القديم يحاول استكناه «الصورة» أي ماهية الموجود مثل صورة الأسد أو السنديان أو الذهب أو الماء أو الهواء، فكان مجهوده ضائعا ؛ أما العلم الجديد فيبحث عن «صورة» الكيفية أو ماهيتها، أي عن صور الطبائع المدلول عليها بهذه الألفاظ : كثيف، مخلخل، حار، بارد، ثقيل، خفيف وما أشبهها من حالات الموجود، سواء أكانت تغيرات في المادة أم حركات. فبيكون يحتفظ بلفظ الصورة الوارد عند أرسطو، ولكنه يعنى به شرط وجود كيفية ما، أو هو يعدل من الصورة الجوهرية إلى شروط وجود الصور العرضية.

ولا سبيل إلى استكشاف الصور سوى التجربة، أى التوجه إلى الطبيعة نفسها ؛ إذ ليس يتسنى التحكم فى الطبيعة واستخدامها فى منافعنا إلا بالخضوع لها أولاً. إن الملاحظة تعرض علينا الكيفية التى نبحث عن صورتها مختلطة بكيفيات أخرى ؛ فمهمة الاستقراء استخلاصها باستبعاد أو إسقاط كل ما عداها. وآفة الاستقراء ما ذكر بين «أوهام القبيلة» من الاكتفاء بالحالات التى تلاحظ فيها ظاهرة ما، والاعتقاد بأنها تكفى للعلم بطبيعتها. هذا النوع من الاستقراء يسمى استقراء بمجرد التعداد. ونتفادى هذه الآفة، ونصل إلى العلم بالصور، إذا اتبعنا الطرق الآتية :

- (١) تنويع التجربة بتغيير المواد وكمياتها وخصائصها، وتغيير العلة الفاعلة.
- (٢) «تكرار التجربة» مثل تقطير الكحول الناتج من تقطير أول. (٣) «مد التجربة» أى إجراء تجربة على مثال تجربة أخرى مع تعديل فى المواد. (٤) «نقل التجربة» من الطبيعة إلى الفن، كإيجاد قوس قزح فى مسقط ماء ؛ أو من فن إلى آخر، أو من جزء فن إلى جزء آخر. (٥) «قلب التجربة» مثل الفحص عما إذا كانت البرودة تنتشر من أعلى إلى أسفل بعد أن نكون عرفنا أن الحرارة تنتشر من أسفل إلى أعلى. (٦) «إلغاء التجربة» أى طرد الكيفية المراد دراستها ؛ مثال ذلك وقد لاحظنا أن المغناطيس يجذب الحديد خلال أوساط معينة، أن نوع هذه الأوساط إلى أن نقع على وسط أو أوساط تلفى الجاذبية. (٧) «تطبيق التجربة» أى استخدام التجارب لاستكشاف خاصية نافعة، مثل تعيين مبلغ نقاء الهواء وسلامته فى أمكنة مختلفة أو فصول مختلفة بتفاوت سرعة التنفس. (٨) «جمع التجارب» أى الزيادة فى فاعلية مادة ما بالجمع بينها وبين فاعلية مادة أخرى، مثل خفض درجة تجميد الماء بالجمع بين الثلج والنظرون (ملح البارود). (٩) «هدف التجربة» أى أن تجرى التجربة لا لتحقيق فكرة معينة، بل لكونها لم تجر بعد، ثم ينظر فى النتيجة ماذا تكون ؟ مثل أن تحدث فى إناء مغلق الاحتراق الذى يحدث عادة فى الهواء<sup>(٢)</sup>.

هذا الوصف المفصل للمنهج الاستقرائى كان تقدماً حقيقياً بالنسبة للعصر - ولكن سيكون لم يفهم الاستقراء الفهم الحديث، أى على أنه منهج «القانون الطبيعى» أو تعلق ظاهرة بأخرى ، بل على أنه منهج يبين «صور» الكيفيات، فيفترق أيضاً عن أفلاطون وأرسطو ويقف فى مرحلة وسط - مع ابن سينا - بين الفلسفة القديمة والفلسفة الحديثة.



يذهب اتباع المذهب الطبيعي أو الواقعي إلى أن المادة جوهر فاعل حي، وليست جوهرًا ساكنًا قابلاً للحركة من خارج كما تصورها ديكارت، وأن السكون لا يوجد إلا بالإضافة إلى الحواس، فلا حاجة لافتراض النفس، سواء أكانت كلية أم جزئية، وبذلك يسقط المذهب الثنائي. والفكر وظيفة من وظائف المادة تقوم بها متى وجد لها التركيب المطلوب، مثل تركيب المخ؛ فالفكر وظيفة المخ كما أن الذوق وظيفة اللسان. وقد خلق الله المادة فاعلة، وهو يدبر حركات الطبيعة فيتحقق ما في الجمادات والأحياء من نظام. ومعنى هذه العبارة الأخيرة أن «الطبيين» كانوا مؤمنين بالله كصانع للعالم، منكرين لعنايته وللوحى وللنفس وللآخرة<sup>١</sup> وكانوا كثيرين ودُعاوا التآليهيين deists.

وقد ذهب الطبيعيون إلى أن الفرائز تتكون بالتجربة والتداعى بتأثير غريزة حب البقاء والملاءمة مع البيئة، بل وقد ذهبوا لأبعد من ذلك فأكدوا أن الصفات المكتسبة بالطريقة المذكورة تنتقل بالوراثة. وهذا به بعض الحق فأنا شخصيا أعتقد أن أى تراكم كمى يتبعه تغير كفى، وتثبت تلك الصفات لفترة طويلة، ثم تنتقل للجينات وتورث.

ولما كان المذهب المادى يستتبع الاسمية، فقد أنكر هوبز المعانى المجردة وقال إن كل ما هنالك أسماء تقوم مقام الصور الجزئية. وفسر الحكم بأنه تركيب ألفاظ بحيث تعنى القضية الموجبة أن الموضوع والمحمول اسمان لشيء واحد، وتعنى القضية السالبة أن الاسمين يختلفان فى الدلالة؛ وفسر الاستدلال بأنه تركيب قضايا، وقال إن نتائجها ليست منصبة على الأشياء بل على أسمائها، أى أننا بالاستدلال نرى إن كنا نحسن أو نسيء تركيب أسماء الأشياء طبقاً للعرف الموضوع فى تسميتها. وفى هذا يقول ديكارت فى ردوده: «من ذا يشك فى أن الفرنسى والألمانى يتصوران نفس المعانى أو الاستدلالات بصدد نفس الأشياء مع تصورها ألفاظاً مختلفة كل الاختلاف؟.. إذا كان هذا الفيلسوف يسلم بأن الألفاظ تدل على شيء، فلم لا يريد أن تكون ألفاظنا واستدلالاتنا متجهة إلى الشيء المدلول عليه لا إلى الكلام نفسه؟»<sup>(٤)</sup>.

ومتى كان الإحساس المصدر الوحيد للمعرفة، كانت معرفتنا مقصورة على ما تتناوله بالفعل من الماديات المحدودة، فامتنع علينا العلم بالعالم فى جملته، مقداره ومدته وأصله، وامتنع علينا من باب أولى العلم باللامتناهى. وهوبز ينكر إمكان التدليل على وجود الله بالوقوف عند حد فى سلسلة العلل، ويزعم أن كل علة متحركة بالضرورة لأن شيئاً لا يتحرك بفعل شيء لا يكون هو نفسه متحركاً، وهكذا نتداعى إلى غير نهاية

وهو لا يرى أنه بهذا القول يسقط مبدأ العلية الذى يستند إليه ؛ إذ أنه يجعل من جميع العلل معلولات فلا يصل إلى علة بمعنى الكلمة، ويخلط بين سلسلة العلل المتعاقبة بالعرض، وفيها يمكن التداعى إلى غير نهاية، وبين سلسلة العلل المترتبة بالذات، وفيها يجب الوقوف عند حد. وهو يقول ضد ديكارت إن اللامتتهى يجب أن يؤخذ بمعنى معدول، أى بمعنى ما لا نبلغ إلى نهايته، وإن لفظ اللامتتهى لا يدل من ثمة على موجود حقيقى أو خاصية محصلة لموجودها، بل على قصور عقولنا وانحصار طبيعتنا، فيخلط بين الموجود فى نفسه وبين طريقة تخيلنا إياه. على أنه يصرح فى مؤلفاته السياسية بأننا إذا ارتقينا فى سلسلة العلل انتهينا إلى علة سرمدية لا علة لها ؛ وذلك لأنه يعترف بالدين لأسباب عملية لا نظرية كما سنرى . ويقرر أنه لا يجوز أن نطلق على الله الألفاظ المقولة علينا وعلى الموجودات المنتهية، كالألم والاحتياج والعقل والإرادة، وأن الألفاظ المعدولة وأسماء التفضيل مقبولة وحدها فى حق الله لأنها تدل على إعجابنا وخضوعنا لا على ماهية الله ؛ بل إن لفظ اللاجسمى إذ نطلقه على الله ما هو إلا صفة تشريفية ليس غير، لأن كل موجود فهو جسمى.

### الآخلاق والسياسة :

( أ ) إذا كان الإنسان على ما قلنا، كانت سيرته كلها قائمة على غريزة حب البقاء، وكانت هذه الغريزة بالإضافة إلى الحياة الإنسانية كالحركة بالإضافة إلى الطبيعة. من الخطأ الاعتقاد بغريزة اجتماعية تحمل الإنسان على الاجتماع والتعاون، وإنما الأصل أو «حال الطبيعة» أن الإنسان ذئب على الإنسان، وأن الكل فى حرب ضد الكل، وأن الحاجة واستشعار القوة يحملان الفرد على الاستئثار بأكثر ما يستطيع الظفر به من خيرات الأرض، وإن أعوزته القوة لجأ إلى الحيلة. يشهد بذلك ما نعلمه عن أجدادنا البرابرة وعن المتوحشين، وما نتخذه جميعاً من تدابير الحيطة وأساليب العدوان، وما نراه فى علاقات الدول بعضها ببعض ؛ وغاية ما تصنعه الحضارة أن تحجب العدوان بستار «الأدب» وأن تستبدل بالعنف المادى النميمة والافتراء والانتقام فى حدود القانون.

( ب ) بيد أن الطبيعة الإنسانية تشتمل على العقل إلى جانب الهوى ؛ والعقل المستقيم يحمل الناس على التماس وسائل لحفظ بقائهم أفعال من التى يتوسل بها الفرد

بجهد واحد. هم يستكشفون أن البلية عامة، وأنه يمكن ملافاتها بوسائل عامة، فتثبت أول وأهم قاعدة خلقية، وهى أنه يجب طلب السلم، فإن لم نفلح فى تحقيقه وجب التوسل للحرب. وشرط السلم أن ينزل كل فرد عن حقه المطلق فى حال الطبيعة، فينزل الأفراد عنه صراحة أو ضمناً إلى سلطة مركزية، قد تكون فرداً وقد تكون هيئة تجمع بين يديها جميع الحقوق، وتعمل لخير الشعب، فتحل الحياة السياسية محل حال الطبيعة.

(ج) من هذا التعاقد يلزم وجوب الصدق والأمانة وعرفان الجميل والتسامح والإنصاف، والشركة فيما يتعذر اقتسامه، وفض الخلافات بالتحكيم؛ وبالجمله تلزم قواعد تلخص فى العبارة الماثورة «لا تصنع بالغير ما لا تريد أن يصنع الغير بك»؛ لذا كان القانون الخلقى الطبيعي إرادة الله الذى وهبنا العقل المستقيم. وليس يكفى طاعة القواعد ظاهراً. بل يجب أيضاً طاعتها لذاتها والتشبع بها، فإن القانون الخلقى يقيد الإنسان أمام ضميره. وكل هذا معقول، ولكن هوبز لا يصل إليه إلا بالعدول عن الطبيعة الحسية إلى العقل المستقيم، وليس العقل مما يعترف به المذهب المادى كقوة خاصة لها قيمة خاصة.

(د) ويجب أن تكون السلطة العامة مطلقة قوية إلى أبعد حد، بحيث لا يعود الفرد بإزائها شيئاً مذكوراً، ويكون واجبه الخضوع المطلق، وإلا عدنا إلى التخاصم والتنازع. وفى الواقع يمتنع حد السلطة السياسية فإن مثل هذا الحد يعنى الاعتراف بالسلطة المطلقة للفرد أو الأفراد المخول إليهم حق مؤاخذة الحكومة أو خلعها. والملكية خير أشكال الحكومة؛ من مزاياها أن واحداً فقط قد يجاوز العدل ويسئ الحكم، وأنها تغنى عن المنازعات الحزبية، وتصون أسرار الدولة. أما الديمقراطية فما هى إلا أرستقراطية خطباء. ويذهب حق السلطة إلى حد تقرير المعتقدات الدينية والقواعد الأخلاقية، وحسم الخلافات فيها لإقرار النظام. فالدين مخافة القوى غير المنظورة التى تعترف بها الدولة؛ والخرافة مخافة القوى غير المنظورة التى لا تعترف بها الدولة. ودين الدولة واجب محتوم على كل مواطن، والدين بالإجمال ظاهرة طبيعية أصلها الشعور بالضعف. وليس الدين فلسفة، ولكنه شريعة، لا تتحمل المناقشة بل تقتضى الطاعة، إلى هذا الحد من الاستبداد يذهب هوبز، وكأنه أراد أن يدعم الحكم المطلق بأن يجعل منه حكم



القانون الطبيعي، وهو لم يفعل إلا أنه أحال ما كان واقعاً في بلاده نظرية فلسفية. ولكن الإنجليز لم يتابعوه، ومن إنجلترا ستعبر الديمقراطية البحر إلى القارة الأوروبية. أما فلسفته فما هي إلا المادية بكل سذاجتها كما عرفناها من عهد ديمقريطس وأبيقور (المرجع السابق ص ص ٥٦-٥٧).

ليست صورة الإنسان بمثل تلك الصورة فهناك آراء أخرى تؤلف موقفاً وسطاً بين مذهب الأنانية الذي يمثله هوبز، وبين المذهب العقلي الذي يريد أن يرجع الأخلاق إلى قواعد ثابتة، فإن أصحاب هذا الموقف الوسط يستهجنون الأنانية ويرون بينها وبين الأخلاق الصحيحة مسافة كبيرة، ولكن المذهب الحسي أضعف ثقتهم بالعقل، فلجأوا إلى العاطفة وطلبوا أن تمدهم بأسس الأخلاق وهم : لورد شفتسبري (١٦٧١ - ١٧١٣)، فرنسيس هاتشيسون (١٦٩٤ - ١٧٤٧).

يذهب شفتسبري في كتابه «بحوث في الفضيلة» إلى أن ليس بصحيح أن الميل الأساسي في الإنسان هو محبة الذات ؛ إن في الإنسان ميولا اجتماعية طبيعية، بل إن في الحيوان مثل هذه الميول، وهي في كل نوع موجهة لخير النوع، وهي صنع غاية تحقق بها النظام الكلي. لقد بدد هوبز معنى الأخلاق، وهدم لوك أساس الأخلاق بنقده للمعاني الفريزية واستبعاده كل غريزة طبيعية. ليس يمكن الادعاء أن معنى المحبة والعدالة مستمدان من التجربة وحدها أو من الدين وحده. إن هناك غريزة تربط الفرد بالنوع، فلم يعيش الإنسان قط ولا يستطيع أن يعيش متوحداً. ومن الخطأ المعارضة بين حال الطبيعة وحال اجتماع وإذا ما عدنا إلى أنفسنا وجدنا فينا عواطف لا إرادية، هي الإعجاب بالنبل والخير، واحتقار الخسة والخبث. وذلك هو الحس الخلقى : لدينا حس باطن قوامه محبة النظام والجمال، وهذا الحس يدرك الخير والشر في الأفعال إدراكاً بديهياً مثلما يدرك البصر الألوان في الأشياء. فإذا طاوعناه وجدنا الإيثار يحدث في النفس اغتباطاً لطيفاً بما نهيه للغير من سعادة، فيتفق الإيثار والأثرة ولكنها أثرة يفوق الاغتباط بها الاغتباط بالذات الحسية العنيفة، ويكفل الأخذ بها النظام والتناسق في الحياة الفردية والحياة الاجتماعية في الوقت نفسه.

نشر فرنسيس هاتشيسون (١٦٩٤ - ١٧٤٧) عدة كتب في الأخلاق، أهمها كتاب «الفحص عن أصل معنى الجمال والفضيلة» (١٧٢٥) وعين أستاذاً بجامعة جلاسجو في سنة ١٧٢٩. ويقتصر عمله على ترتيب آراء شفتسبري والتوسع في شرحها والتدليل

عليها . وهو يذهب إلى أن لنا حسًا للخير الخلقى، وأنه مع ذلك لا يغنى عن العقل وعن التجربة ؛ فالعقل يستتبط الوسائل لتحقيق غايات ذلك الحس، والتجربة تظهرنا على معلولات الأفعال وتعلمنا أن خير الأفعال ما عاد بأكبر سعادة على أكبر عدد من الناس. والحس الخلقى منحة من الله ودليل على حكمته السامية من حيث إن هذا الحس لا يقر إلا الأفعال النافعة للغير أو العائدة علينا بخير شخصى يتفق مع خير الغير وهو حس أصيل لا يرجع إلى الدين ولا إلى النفع الاجتماعى ؛ أما أنه لا يرجع إلى الدين، فالشاهد عليه ما نراه من بعض الناس الذين لا يعرفون الله ولا ينتظرون منه ثوابًا وهم حاصلون مع ذلك على معنى رفيع للشرف ؛ وإذا استبعدنا الحس الخلقى ولم نعتبر سوى الجزاء الإلهى، كانت أفعالنا صادرة عن إغراء الثواب أو خوف العقاب لا عن الشعور بالواجب ؛ وأما أن الحس الخلقى لا يرجع إلى اعتبار النفع الاجتماعى، فدليله أننا لا نقدر سوى الأفعال النزيهة، فنحتقر الخائن لوطنه ولو كان نافعًا لوطننا، ونكبر العدو الكريم والحاكم المستبد العادل. فالأخلاق قائمة بذاتها مستقلة عن الدين والتجربة.

داع آخر من دعاة المادية، هلفسيوس (١٧١٥ - ١٧٧١) معروف بمحاولة للانتقال من الأنانية إلى الغيرية فى الأخلاق. إنه يسلم بأن الأصل طلب المنفعة الخاصة، ولكنه يقول إن الإنسان الحقيقي بهذا الاسم يجد لذاته أى منفعته فى سعادة الآخرين، فلا يطبق رؤية الشقاء، فيعمل جهده على تخفيفه أو محوه تفاديًا من مشهده المؤلم. بيد أن هذا الصنف من الناس قليل، فواجب المصلحين أن يحملوا كل شخص على أن يرى منفعته الذاتية فى منفعة الغير. وذلك بترتيب مكافآت وعقوبات قانونية تجعل المنفعة فى رعاية الغيرية أعظم منها فى رعاية الأنانية.

ويذهب بنتام Bentham إلى أن الناس يطلبون اللذة ويتجنبون الألم بالطبع شأنهم فى ذلك شأن الحيوان، ولكنهم يمتازون على الحيوان بأنهم يتبعون مبدأ النفعية حينما يعملون العقل، أى أنهم يحكمون بأن الفعل الخير هو الذى يعود بلذة مستمرة أو الذى تزيد فيه اللذة على الألم، وأن الفعل الشرير هو الذى يعود بألم مستمر أو الذى يزيد فيه الألم على اللذة. ولا يمنع من الإقرار بهذا المبدأ سوى الأحكام المتواترة وبنوع خاص العقائد الدينية. فالمطلوب التدليل على أن الأخذ به يعود بأكبر قدر من اللذة أو السعادة التى هى مقصد الكل. ولكى يحكم العقل يجب تقدير اللذات بجميع ظروفها والموازنة

بينها. تقاس الذات أولاً من جهة صفاتها الذاتية، وهى الشدة والمدة والثبات وقرب المال والخصب (أى القدرة على إنتاج لذات أخرى) والنقاء (أى خلوها من أسباب الألم). وتقاس ثانياً من جهة عواقبها الاجتماعية، وهى : الخوف الذى يستولى على المواطنين من جراء الجريمة، والقذوة السيئة التى تتشرها بينهم، والاضطراب الاجتماعى الذى تسببه، والقصاص الذى ينزل بالمجرم، فإن القصاص عنصر يدخل فى حساب الآلام ويعارض لذة الفعل فيميل بالمرء إلى اتباع القوانين التى يراها المشرع نافعة لأكثر عدد، كما أن المكافأة وإقرار المواطنين وثقتهم تحمل على ذلك أيضاً مع ما فيه من حرمان. وهذه العواقب هامة جداً يجب على الفرد مراعاتها ؛ لأن منفعة المجموع شاملة للمنافع الفردية ومن ثمة مقدمة عليها ؛ ولذا كانت الغاية التى يتعين علينا السعى لتحقيقها هى «أكبر سعادة لأكثر عدد». وهذا هو العلم الجديد الذى يأتى به بنتام ويسميه بالحساب الخلقى لإجادة الاختيار بين الذات، ويعتمد أنه يحول به علم الأخلاق وعلم التشريع إلى علمين مضبوطين كالرياضيات، ويعول فى التوحيد بين النفع الذاتى والنفع العام على الجزاء الطبيعى للفعل والجزاء القانونى والجزاء الاجتماعى<sup>(٥)</sup>.

وما هذا المذهب إلا مذهب أبيقور وهوبز ومن لف لفهما.

فى «نظرية العواطف الأخلاقية» يرى آدم سميث هو أيضاً استحالة تعيين الفضيلة فى كل حالة جزئية بناء على قوانين ثابتة، ويرجع هذا التعيين إلى «العطف» أو التعاطف أى انفعالنا بعواطف الغير، ويستخرج قانون السيرة من قوانين العطف، فيلاحظ أن انفعالات الغير تتقل إلينا بالعدوى، فلا نراهم يألمون أو يضحكون أو يفضضون إلا ونشاطهم شعورهم : ذلك ميل طبعى غير إرادى يحسه أشد الناس أنانية. وهكذا تجعلنا الطبيعة متضامنين جميعاً، نسر أو نحزن لما يصيب الغير. وقد ربطت الطبيعة بالعطف لذة كى يطلب لذاته. وهذا يكفى أساساً للأخلاق ؛ لأن العطف يتجه بالطبع إلى الخير : مثال ذلك أن غضب الرجل العنيف أقل تأثيراً فىنا من حلم خصمه، وأنا نتأثر بالغضب للحق والعدل أكثر من تأثرنا باستكانة المسىء. فقوانين العطف وقوانين الأخلاق متطابقة، بحيث نستطيع أن نضع هذه القاعدة : «لا تفعل إلا ما شأنه أن يحوز رضا إخوانك فى الإنسانية ويكسبك عطفهم»<sup>(٦)</sup> ؛ إذ أن خيرية الفعل تقاس بما يثيره من عطف خالص شامل فى الحاضر والمستقبل. ومن هذه القاعدة تنشأ جميع المعانى الأخلاقية من مدح وذم وندم وواجب ؛ فكما أننا نحكم على الآخرين، يحكم الآخرون



علينا، فنعتاد النظر إلى أفعالنا مما ينظرون إليها أى بدون تحيز، حتى إننا قد نخالف قومنا ونخرج على بعض التقاليد المرعية بينهم فننتعرض للوم والمذمة، ونحن واثقون أن الخلف ينصفنا، وأن قاعدة العطف تتحقق هنا أيضاً من حيث إننا شهود أفعالنا نفتبط بها أو نألم لها تمشياً مع تلك العاطفة الباطنة. وعلى ذلك ليس الحس الخلقى غريزة كاملة منذ البداية، ولكنه يتكون ويترقى بالعقل والتجربة؛ وما يسمى بالواجب صادر عن العطف وراجع إليه، بمعنى أن العمل بمقتضى الواجب يقوم فى أن ينصب كل منا نفسه شاهداً عدلاً على نفسه فيقدر أفعاله بما يشعر به من عطف نزيه كالذى يشعر به الآخرون لو علموا بها.

هنا أيضاً يصطنع «مل» Mill المذهب الحسى ثم يخالفه وهو لا يدري، كما يبين - بوجه خاص - فى كتاب «النفعية»؛ يبدأ بأن يقول: إنه لم يكن للإنسان فى الأصل من سبب للعمل سوى المنفعة أى توخى اللذة، وبخاصة تفادى الألم، ثم عمل ترابط الأفكار عمله فصارت الأفعال التى كانت وسيلة لخير تعتبر خيرة فى ذاتها كما يعتبر البخيل المال غاية وخيراً وهو وسيلة إلى الخير. هذا هو المذهب الحسى، المتعارف عليه. غير أن مل يستدرك فيقول: ليست اللذة راجعة كلها إلى اللذة الجسمية وكميتها، كما اعتقد بنتام، وإنما هناك لذات تابعة للكيفية أى لاعتبارات معنوية، فمما لا شك فيه أن وظائفنا متفاوتة رتبة وقيمة، وأن حياة الوظائف العليا أشرف من حياة الوظائف الدنيا؛ يدل على ذلك أنه ما من إنسان يرضى أن يستحيل حيواناً أعجم، اللهم إلا أفراداً جد قليلين؛ إن الإنسان البائس لخير من خنزير شبعان، وإن سقراط معذباً لخير من جاهل راض. هذا ما يراه الإنسان المهذب ويؤثره لنفسه. وهو كذلك يؤثر المنفعة العامة على منفعته الخاصة؛ إذ أن النفعية تقتضى الفاعل الحكيم أن يعمل للآخرين كما يحب أن يعملوا له، وهذا الإيثار شرط الحياة الاجتماعية التى هى شرط المنفعة الشخصية.

أما كومت Comte فكان فى رأيه أن المهمة التى يجب على الفلسفة الواقعية أن تعمل لها هى محو فكرة «الحق» الراجعة إلى أصل لاهوتى من حيث إنها تفترض سلطة أعلى من الإنسان، وحصر الأخلاق كلها فى فكرة «الواجب» ذلك «الميل الطبيعى إلى إخضاع النزعات الذاتية لصالح النوع أجمع» بحيث يصير شعارنا «الحياة لأجل الغير». إن فكرة الواجب آتية من الروح الاجتماعى الذى تحققه الفلسفة الواقعية؛ إذ تبين الفرد عضواً من أعضاء النوع، وتستنبط قوانين سيرته من النظام الكلى للأشياء لا من مصلحته



الخاصة فحسب. وأرفع المعانى فى ميدان الأخلاق معنى الإنسانية بما هى كذلك، أى الإنسانية التى يتوقف تقدمها على تضافر الأفراد والجماعات، والعلم الواقعى مفيد جداً لعلم الأخلاق ؛ إذ من المهم جداً تعيين مبلغ التأثير المباشر وغير المباشر لكل ميل وكل فعل فى الحياة الفردية والاجتماعية.

ولفلسفة سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) وأتباعه فى المجتمع وتنظيمه صلة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية. وتدور فلسفة هؤلاء حول مصير الإنسان فى علاقته بأخيه الإنسان ثم بالعالم. وهم من أوائل دعاة الاشتراكية بمعناها الحديث فى العالم. وهم يرمون فى تنظيم المجتمع إلى القضاء على الأثرة فى الفرد، بتربية الشعب، وتعويد الأفراد فى هذه التربية على التضحية، تضحية المعتقد المؤمن. وينزل كل فرد فى هذا المجتمع على حسب ما تسفر عنه مواهبه. وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعى بحيث تحل المشاركة محل التنافس، وبحيث يقضى تعاون الأفراد تعاوناً إنسانياً على استغلال الإنسان للإنسان. ولا يكون فى هذا المجتمع مجال لأن يكتفى الفرد بما يملك عن المشاركة فى العمل والنشاط الاجتماعى على حسب مواهبه التى تنزله منزلته فى مجتمعه. وهؤلاء لا يلغون الملكية، ويعتمدون على العقيدة فى تنظيم المجتمع وفى التعود على التضحية.

ومن هؤلاء الفلاسفة جوزيف پرودون Joseph Proudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥). وعنده أن العدالة ليست خُلُقاً مثالياً يصنعه الإنسان لنفسه، ولكنها وليدة المجتمع، ومظهرها فى الطبيعة هو التعادل بين الأجزاء، ومظهرها فى المجتمع هو التبادل المبنى على المساواة بين الناس، وهى فى الفرد مبدأ الفكرة وصورتها، وهى الغاية من الوجود ومن المعرفة. وفى كتابه : «مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية» Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale (١٨٦٥) يرى أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ.

وإذا تناولنا الجانب الأخلاقى لهذا المذهب سوف نجد أن المجتمع هو الذى يفرض قيمه وأسس قيم العدل والمساواة، ولهذا أثرت عدة قضايا مثل قضية الفن للحياة والمجتمع وليس للفن، وقضية الالتزام فى الأدب والفن، وقضية الفن والأدب الهادفين. ذلك إلى جانب تأييد الاتجاه الواقعى المستند إلى أساس فكرى. وإذا كنا قد أثرنا قضية الالتزام فلا بد من ذكر الوجوديين ودورهم فى هذه القضية.

يسرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم إذ قرروا أن الفكر انعكاس للمادة، وذلك في قولهم إن البنية العليا في المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه. ووجه التناقض أنهم بذلك قرروا أن الذات انعكاس للنشاط المادي والاقتصادي، فهي «موضوعية» مطلقة، فكانهم ألغوا الذات، وهم بعد ذلك يتوجهون إلى الذات نفسها ليطالبوها - باسم هذه الموضوعية - أن تُلغى نفسها، لتصير موضوعية ؛ ففي الحالة الأولى كانت الذات انعكاسا، فصفاتها سلبية، وهي شيء من الأشياء، في عالم هي فيه محكومة بعوامل مادية. فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكما على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ؛ على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها في نشاطها عن المادة ١١٩.

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيرا في الفكر، ولكنهم تطرفوا في الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس، مقابل تطرف هيجل في مثاليته في استقلال الفكر.

والحرية الفكرية تستلزم استقلالاً عن المادة، على الرغم من تأثرها بها. ومدار الأمر - عند الوجوديين - على الوعي الفردي ومراجعتة الدائبة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء قيما خاصة. ونفس مبدأ القيمة يستلزم الاستقلال عن المادة. فالماديون يهبون المادة الحرية على حين أن الحرية في الفرد. ويرى الوجوديون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها في المستقبل، ويتجاوزها دائما متى تحققت. وهو لا يعنى هذه القيم إلا إذا كان منغمرا وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد، ولكنه في الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره، بجهوده في أمته أو طبقته أو فئته، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته ؛ على أنه لا يكون نائرا حق الثورة إلا في جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقته، وإلا كان متمردا. وليس الغرض من الوعي بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف، وإلا كانت حرية سلبية ذاتية، على نحو ما يراه الزينونيون من أن المرء ينعم بالحرية في القيد، يقصدون الحرية الذاتية الباطنة.

إذن فالوجوديون يقصدون إلى استقلال الفكر وصدوره عن حرية إيجابية يُقصد فيها إلى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم. ومدار هذا الوعي حرية الفرد، وهي

حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ التي تنادى بها طبقته أو فئته. فالوعى الفردي، واشتراك الفرد فيه مع الآخرين، هما الأمران اللذان يكتسب بهما الموقف الإنساني كل ماله من قيمة.

وفى ظل هذه المعانى الإنسانية يكون الفرد - بإدراكه هو لها - وحدة الإصلاح، لأنه هو وحده المتمتع بالوجود الحقيقى بين الكائنات.

«وكل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الإنسان فى حقيقته ذو طبيعة كاشفة، أى بها وحدها يتحقق الوجود، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التى بها تتبدى الأشياء... ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين».

والنتاج الأدبى عمل حر كريم يتوجه به الكاتب إلى القارئ الحر الكريم، ليشارك القارئ فى خلق ما يريده المؤلف، خلقاً صادراً عن الحرية فى معناها الإنسانى.

والوجوديون - على النقيض من الفلسفة المثالية - يقررون سلطان «الحقيقة المادية الساحق» على الفكر، وهم فى هذا يتفقون إلى حد كبير مع الماركسيين ؛ ولكنهم يختلفون عنهم - فى الأساس الفلسفى لذلك المبدأ - اختلافاً جوهرياً.

فالوجوديون ذاتيون، ومعنى ذلك - عندهم - أن القيمة كلها هى لذات الإنسان الموجود. فليس الفرد فى تفكيره انعكاساً للمادة، على الرغم من أن تفكيره مصدره الموجودات ؛ إذ المادة فى كل حالاتها محكومة لا حاكمة، ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث فى نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة، وتبعث فيه فى نفس الوقت - من وراء هذه السلسلة السببية - صورة حرته. واستخدام هذه السلسلة السببية لغاية من الغايات هو من وضع الحرية نفسها. ولن يتحقق معنى السببية، ولا تتحقق علاقة الوسيلة بالغاية، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من الموقف الحاضر عن طريق موازنة القيم. وهذه الغاية لا وجود لها من قبل فى العالم الخارجى. وإنما هى مشروع إنسانى فى موقف خاص، هو موقف العامل أو الإنسان فى عمله أو ملابساته الخاصة؛ وفيه تتوحد الحرية مع مصدرها الخارجى. لأنها استخدام الوسائل أو الأسباب طلباً للغاية. وما الغاية إلا الوحدة التركيبية لجميع الوسائل المهيأة لإنتاجها. «والحرية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل، وهى تؤلف وحدة مع العمل، وهى أساس العلاقات والتأثرات المتبادلة التى تكون



مقومات العمل الذاتية. والحرية لا تكتفى أبداً بنفسها، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه وبما تنتجه... وتتمثل في القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء مستقبل. ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وطلب تغييره. وهكذا يتعلم الإنسان طريق حريته عن طريق فهمه الأشياء، ولكنه أبعد ما يكون عن أن يكون شيئاً من الأشياء. وفي هذا الأساس الفلسفي يخالف الوجوديون الماركسيين، كما يخالفون الفلاسفة السلوكيين Behaviourists الذين يرون سلوك الإنسان مجرد انعكاسات للعالم الخارجى<sup>(٧)</sup>.

ذاك موجز للأسس الفلسفية الوجودية التى تتصل بالكاتب ورسالته. فليس الكاتب عندهم إنساناً منطوياً على نفسه فى عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردى ؛ ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذى يعيش فيه. وعمله الأدبى ذو هدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ؛ لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعى الوجود الحق المعتمد به عندهم ؛ وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف، ولكن لابد - مع ذلك - من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى العصر، ومبعث الألم والأمل فيه. فالعمل الأدبى الصحيح وعى بعالم محدد المعالم فى فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره. وهذا الوعى الحى يشترك فى مسائل العالم من حوله، فيصور العالم ليخلقه من جديد. ومن ثم كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها النقد الحديث فى الغرب بعامة - وعلى الأخص النقد الوجودى - هى ثلاث مسائل : تصوير الكاتب لعالمه، ورسالته فيه، ثم تقويم هذه الرسالة.

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية، فهو مبنى على أن الأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه، ولكنه بعدّ خاص من أبعاد الوعى الإنسانى، ذاتى اجتماعى معاً. فالأدب دعوة من الكاتب للآخرين، من معاصرين فى أمته، فيما يخص علاقاتهم بعضهم ببعض وعلاقاتهم بالأشياء. وكل عمل أدبى موجّه إلى جمهور خاص به، هو دال عليهم، وفيه وصف لهم ولعالمهم، ولا يستطيع فهمه حق الفهم فى خارج حدوده التاريخية. والكتاب فى الوقت نفسه دعوة من الكاتب، لأنه اقتراح واجب من الواجبات على القارئ من حيث هو إنسان حر، وهو نوع من أنواع العمل فى المجتمع اختاره الكاتب عن حرية ؛ وهو العمل عن طريق الكشف. فالكاتب يكشف عن حقيقة العالم فى موقف معين، وبخاصة عن حقيقة الناس للناس، ليحتمل كل منهم التبعة كاملة



إزاء الأمور التي جلاها الكاتب في عمله ؛ وهذه الأمور مصدرها حاجات العصر الذي يعيشه الكاتب، وهو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب إليه ؛ وهو مشارك له في معالجة مسأله. فالكتابة التزام متبادل من الكاتب والقارئ عن حرية واختيار في سبيل فهم الإنسانية، في حدود مجتمع الكاتب الحاضر، لتغيير هذا المجتمع في المستقبل إلى ما هو خير. وعلى الناقد أن يكشف في نقده عن مدى نجاح الكاتب في كشفه عن الموقف أو جزء منه، وعن تصويره للصراع الإنساني من وراء عرض الحالات الخاصة في أمته وعصره.

فالعمل الأدبي ليس شيئاً من الأشياء، ولكنه وعى حى يتوجه الكاتب به إلى جمهور خاص ؛ غير أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالي في المستقبل إذا وجد من معاصريه جفوة، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له - من وراء تصوير الموقف الخاص - مثله الإنسانية. ولهذا يقسم «سارتر» الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب قسمين : جمهور واقعي، وجمهور إمكاني؛ وتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم في صياغته ومعانيه وتصويره جملة.

وأما رسالة الكاتب - في قصده إلى تغيير ما يراه معيباً في عالمه الذي يصوره - فيظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الإنسانية التي يحددها. وعن طريق معالجتها يتكشف نوع إدراك الكاتب لعالمه، كما يبين ذلك الإدراك عن طريقة تصويره لأشخاصه في ذلك العالم الفني، وعن تعمقه في تصوير جوانب خاصة من أنفسهم، ثم عن الشعور بالزمن في اللحظة الخاصة التي يتضح فيها وعى الكاتب بعالمه.

ودراسة الكاتب وأشخاصه - على هذا النحو - لا تقف عند حد التحليل النفسى العام، ولا مناقشة المبادئ المجردة، بل لابد من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التي يتمثل فيها الجهد الحى للكاتب في سبيل النفوذ إلى أعماق الموقف الإنساني الخاص به.

وقد ضرب سارتر مثلاً لذلك «التحليل النفسى الوجودى» في كتابه عن الشاعر الفرنسى : «بودلير» ؛ فبين في هذا الكتاب كيف صور هذا الشاعر نفسه، في تجارب متلاحقة، بها أعطى حياته وعصره كل ما لهما من معنى، وبها دان نفسه وعصره معاً. ولا تقف أهمية الأدب أو النقد عند الكشف عن جوانب العالم أو المجتمع، بل لابد - مع

ذلك - من بيان نوع التجربة التي عاشها الكاتب واستجاب فيها نوعا من الاستجابة إلى حاجات عصره ومجتمعه.

ثم إن من كتاب الوجوديين من يستفيدون من النزعة السلوكية الفلسفية Behaviourism - لتصوير الفرد في المجتمعات في صورة الفاقد لوعيه الذاتي، كأنه الأداة المسخرة، أو كأنه جملة انعكاسات للمجتمع من حوله، ولكنهم لا يقصدون من وراء ذلك إلى إقرار مثل هذه الفلسفة، وإنما يريدون - من وراء ذلك - هجاء الأفراد الذين لا يحققون وجودهم عن طريق وعيهم الرشيد، كما أنهم يقصدون كذلك إلى هجاء المجتمعات التي تجعل من الأفراد آلات تفقد الوعي الإنساني الرشيد.

وكانت مصر مواكبة وتعيش تلك القضايا فهذا النقاش لم نفتقده بأي صورة من الصور طوال الخمسينيات وحتى ١٩٦١. والحديث عن الاتجاه الواقعي في الشعر والقصة القصيرة والمسرح ازداد حدة، وكثر المؤيدون له، ودارت مساجلات نقدية حول الالتزام في الأدب وعدم الالتزام. وتناول النقاد الواقعيون كتابات الرومانسيين بالنقد والتحليل والتفسير في ضوء التحليل الاجتماعي للأدب، وانتهوا إلى رفضها لأنها لا تدعو إلى التقدم، ولا تصور المجتمع الصاعد، بل تمجد القيم الرجعية والسلبية.

إذا كنا قد وفينا الجانب الأخلاقي Ethics حقه من الدراسة فلا بد من ذكر الجانب الجمالي أيضاً Aesthetics.

. وإذا بلغنا هذه النقطة فالسؤال الذي نوجهه لأنفسنا هو : ما هي العلاقة بين الأشياء غير الجمالية والأشياء الجمالية ؟.

ومن ناحية أخرى يتمتع الإنسان بالحس الجمالي وبالحس العادي في اللمس والشم والبصر وغيرها فما هي الصلة بين هذه الحواس والحس الجمالي ؟.

وهنا نصل إلى نقطة هامة وهي ضرورة أن نفطن إلى حقيقة أثر الأشياء غير الجمالية التي تنعكس على خاطر الإنسان ووعيه ودورها في تكوين حسه الجمالي. ونصل إلى نقطة ثانية لا تقل أهمية عنها وهي دور الحواس الأخرى في تكوين الحس الجمالي.

ونصل أيضاً في نفس الوقت إلى ظاهرة هامة وهي ماهية الظروف التي قد تتدخل فتحول الأشياء غير الجمالية إلى جمالية والعكس. وكذلك إلى أي حد تتوقف الحواس

العادية عن المشاركة فى بناء الدور الذى يؤديه الحس الجمالى وإلى أى حد يكون عاديا أو جمالياً.

فهناك مدير متحف من المتاحف يعترف بأن ما يراه يوميا فى المتحف من اللوحات هو قرف مضاعف يشغل حوائط المبنى، ولا يرى أى مبرر لقدم الناس لمشاهدتها. وكان قد قضى عشر سنوات فى مبنى واحد يعمل فيه وهو ذلك المتحف. وعلى العكس من ذلك نجد أحد العاملين يعشق لوحة أقل من مبتذلة فى مكتبه لطول ما اعتاد رؤيتها.

كان كروتشه Croce (١٧٦٦ - ١٩٥٢) يرى أنه ليس للواقعية الجمالية أى وجود مادي. ولذلك اتجهت الأبحاث المعاصرة فى الفلسفة إلى دراسة الأشياء الموجودة من حيث فاعليتها فى الوعى الإنسانى ومدى قدرتها على تحريك وتوزيع الجسمات التقديرية والتشكيلات الذهنية، وكيف تجرى عملية تعشيش الفكر الإنسانى حول الأشياء. فالأشياء هى مصدر النماء والحياة فى كل ما يقوله الناس. ولو شئنا أن نبلغ المعنويات كان علينا أن نمارس الأشياء ممارسة جادة. يجب أن نزاول حرفة تملئ الأشياء والتحديث فيها. ويجب أن نتروى فى استبصار جزئيات المشاهد جزئية جزئية حتى نصعد إلى الدلالات.

والتفكير الواقعى فى رأى الفلسفة الطبيعية لا يبدأ من الوعى وإنما يبدأ من الأشياء. وتؤدى مداومة الرؤية للأشياء والتأمل منها إلى إعطاء الذهن فرصا أكبر فى التصور والتخيل واستملاح وجه معين من أوجه التشكيل الشئى والفطنة إلى قيمة الأوضاع القالبية أو الأشكال الخارجية لهذا الشئ أو ذاك. أو على الأصح تلعب الأطر الخارجية للأشياء دورا أساسيا فى تكوين انطباعات من شأنها توليد أطر أخرى مستحدثة وتصورات شتى بشأن هذه الأطر. ومن تكرار هذه الواقعة تتألف حساسية معينة نحو الشكل الخارجى فى الأشياء تصبح فيما بعد مقدرة على استحداث اللذة بالرؤية أو استطابة هذا دون ذاك.

فالتمييز يبدأ بإمعان التفكير والمقارنة بين الأشياء. والمقارنة هى مبدأ ظهور الحس الذى يستحسن أو يستهجن.

وبونج Ponge هو مؤلف كتاب «التشيع للأشياء» الذى قدم له سارتر عرضا فى كتابه عن المواقف وتحدث عن الاهتمام المعاصر بالشيئية إبرازا وتحطيما فى آن معا. وبونج كان كثير الاهتمام بظاهرة التعلق بالأشياء. وتلته سيمون دى بوفوار بتأليف كتابها عن



قوة الأشياء. ونشأ كل هذا الاتجاه على أثر انتشار الفلسفة الظاهرية التي جعلت شعارها «فلنعد إلى الأشياء نفسها».

ويقال عادة إننا لا نملك مبادئ جمالية محددة، ولكننا نملك مجرد أسباب نغلبها على سواها. وعلينا أن نواصل اهتمامنا بهذه الأسباب لحين اكتشاف مؤدياتها الجمالية. وفلسفة الجمال هي التي تتولى صدق الحس الجمالى أو كذبه فى اكتشاف نسبة الخصائص الشئئية إلى الأعمال الفنية. فيدرس مثلاً ما إذا كان وجود هذه الخصائص التي نراها جميلة فى حد ذاته كافياً لزعمنا بأن هذا الشيء جميل. ويدرس أيضاً الظروف التي تتدخل لتعديل موقفنا من تلك الخصائص وتؤدي إلى إسقاط بعضها وإبدالها بما عداها.

ومعنى هذا أن الحس الجمالى يتبع مصادره النشئية فى الأشياء ويتغير بتغيرها كما أن الخصائص الجمالية تتبع هذا التغير فى تلك الحاسة الجمالية.

من المؤكد أن السمع والبصر هما حاستا إدراك الجماليات الرئيسيتان فضلاً عن أن الحواس الأخرى كالذوق والشم تلعبان دورهما خاصة كمؤثرين وكمولدين للصور الذهنية.

والفنون كما هو معروف فى تقسيمها التقليدى إما مكانية وإما زمانية. والفنون المكانية هي التي تجرى تكويناتها أو وحداتها الزخرفية على الأسطح المنبسطة للأجسام أيا تكن هذه الأجسام : دائرية أو كروية أو مسطحة كما هو الحال فى العمارة والحفر والتصوير والنحت والنسجيات المرسمة. والفنون الزمانية هي الإيقاعات بكل أنواعها وتداخلاتها وتعتمد على الترجيع المنظم للصوت وعلى ترديد الحركات كما هو الحال فى الموسيقى والرقص والغناء والشعر والتمثيل. وبطبيعة الحال ليس هذا التقسيم نهائياً فى فصله بين هذه الفنون لأن موضوعاتها وخصائصها الزمانية والمكانية قد تتداخل وتستعين المكانيات بخصائص الزمانيات والعكس.

ولما كانت الفنون من مجال الزمانيات تعبر بالحركة والتتابع كما هو الحال فى الموسيقى والشعر فهى تفرض وجود الأذن وجوداً أصيلاً. والفن التشكلى يستعيز عن هذا الوجود الزمانى فى اللوحات بخلق طبيعة الإحساس السمعى فى العين أمام الانحناءات والتعرجات التي تبتعث الإيقاع الموسيقى فى الرؤية العينية. ومن هنا جاءوا بالتعبير الشائع عن أن العين تسمع.



وقد يحدث العكس فى التصوير ذهنى عن طريق الإيقاع الموسيقى فى الأذن فترسم فى الخيال صور تشبه المحسوسات التشكيلية وتتشأ الصور الذهنية بواسطة السمع فيقول الناس : إن الأذن ترى. ويمكن عندئذ أن نسمع الموسيقى فتتوالى المشاهد فى المخيلة وتدور فى ذهن المستمع كأنه يرى أحداثاً متسلسلة فى الوقائع العينية الماثلة<sup>(٨)</sup>.

ومن الممكن إذن كما فعل مالرو فى كتابه عن أصوات الصمت أن نتكلم عن موسيقية العمل التشكيلى. وكثيراً ما عبر أصحاب التعليقات الفنية على أعمال المصور مانيه بأنها تحمل الأنغام النضرة وخاصة فى لوحته المشهورة عن «الفداء فوق العشب» التى عرضها بقاعة «المرفوضين» سنة ١٨٦٣.

ومن غرائب المصادفات أن يشهد إميل زولا الروائى الصالون الثانى الذى عرض فيه مانيه سنة ١٨٦٥ لوحته المشهورة «أوليمبيا» فيقول إن أعمال مانيه تحمل نفس النظريات التى ينادى هو نفسه بها ككاتب.

والواقع - كما يقول ميرلو بونتي فى كتابه «العلامات» - أن المنظور فى التصوير أكبر من كل سر صناعى فنى وأضخم من كل التقنيات الفنية ذاتها عندما يتعرض لمهمة محاكاة الحقيقة التى تكشف عن نفسها كما هى أمام الناس جميعاً. فالمنظور اختراع عالم محكوم مقيد من أطرافه بالكل التركيبى التلقائى الذى تقدم إلينا. تلخيصاً لما سبق يمكن أن نقول إن الفن اتجه نحو الواقع بتأثير الفلسفة الوضعية Positivism أو التجريبية empiricism وموجز قضاياها أن المعرفة المثمرة هى الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ؛ وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها؛ لأن الفكر لا يستطيع إدراك شئ منها سوى العلاقات، ثم القوانين التى تخضع لها العلاقات.

ولا شك - بعد ذلك - أن الجمال الفنى يراعى فيه الجمهور الاجتماعى ؛ إذ لا يقصد فيه إلى محاكاة الصور الطبيعية وكفى، ثم إنه لا يقتصر فيه على تصوير ما هو جميل فى الطبيعة. وهذا هو مجال تأثير الجمهور فى القيم الفنية، اعتداداً بمعنى الجمال والقبح فى معايير الجمهور الخاصة. فهناك فرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى.

وكان أرسطو يشترط النبيل في شخصيات المأساة، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية في المسرحية، على أن يكون تصويرها ذا أثر في إظهار النبيل في خلق الأبطال في المأساة. وفي مثل هؤلاء الأبطال يتلاقى الجمال الطبيعي والجمال الفني. ولكن ليس هذا الالتقاء إلا عرضاً. ويمكن أن يقال، بصفة عامة، إن المدارس الكلاسيكية في الأدب والفنون تبحث عن هذا التلاقى بين الجمال الطبيعي والفني؛ وواضح تأثيرهم بأرسطو. ففي المأساة - مثلاً - يفضل أمثال سوفوكليس وفرجيل، وكورنى ورأسين، تصوير الشخصيات الجديرة بالإعجاب لو أنها صودفت في الحياة العامة.

وذلك على عكس المذاهب الرومانسية والواقعية والوجودية وغيرها من المذاهب التي أعقبت الكلاسيكية؛ إذ هي تتحاشى تلاقى الجمال الطبيعي والجمال الفني، وترى أن هذا التلاقى يضعف من قوة الفن. فولع الرومانسيون بتصوير شرور المجتمع وضحاياهم من حولهم، وقصد الواقعيون - في مذاهبهم كلها - إلى تصوير جوانب الواقع مهما كان بغيضاً. وإلى هذا الجانب يرجع ولوعهم بتصوير الشر، لا إغراء به، ولكن لمعرفة وضع الإنسان الحق في الكون؛ لأن تصوير الموقف الحق الصادق يترك أثره الحميد في الوعي عند الجمهور الناضج الوعي. والإدراك والوعي الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من أسباب التحكم في الموقف وتغييره. وقد يكون في التصوير الفني الجميل للتجربة المضادة للخلق مفزى خلقى، وعلى نحو ما يدعو إليه زولا في أدبه الطبيعي؛ إذ يرى أن الواقعيين - بهذا المعنى - يهدفون إلى «مثالية» ينتجها أدبهم، ويقول: «كلنا مثاليون»، أى نهدف إلى مثال، ولكن طريقتنا إليه تجريبية، على حين يسلك إليه الرومانسيون سبل الفرض والخيال.

الجمال الطبيعي. كما يقول كانط - «هو الشيء الذى تتوافر له صفة الجمال»، أما الجمال الفني فهو «التقديم الجميل للشيء»، سواء كان هذا الشيء نفسه جميلاً أم لا، فقد يكون التقديم جميلاً لشيء قبيح طبيعة، فيعد جمالاً قنياً لجمال الصور الشعرية؛ أو لجمال الشاعر التي يضيفها الشاعر على الشيء القبيح؛ فوصف «بودلير» للجيفة في ديوانه: «أزهار الشر» يُعد من عيون الأدب الفرنسى، وكذلك وصف فكتور هوجو: «الخنزير المحتضر». ويلتحق بذلك وصف ابن الرومى لمغنية قبيحة الصوت. ولجمال المعانى الإنسانية في تصوير الشر حسن ذلك التصوير من الواقعيين في عرضهم الفني للشر، رغبة في القضاء عليه.

وقد يكون تصوير المرأة الجميلة فى الأدب أو فى الفن قبيحاً، إذا لم يُحكم هذا التصوير من الناحية الفنية.

والى هذا الفرق بين الجمال الفنى والطبيعى أشار أرسطو حين لاحظ حب الإنسان لرؤية الأشياء مصوّرة محكمة التصوير، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف.

وهذا الجمال الفنى يرجع إلى الذات، ولكنه - ولا شك - يرجع كذلك لما فى طبيعة العمل نفسه مما يدفع إلى الإعجاب أو النفور. فمهما كان فيه من معنى ذاتى فهو متعلق بحقائق موضوعية كذلك. ولا يتصور أن يعجب عاقل بعمل ما، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذى يعجب به، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب. فهناك نوعان من الإعجاب : أولهما ما يبعث عليه الشئ الجميل فى الطبيعة، وثانيهما ما يوحى به إلينا تقديم شئ ما تقديماً فنياً محكماً، على حسب قواعد الفن فى الأدب وغيره من الفنون، وعلى حسب ما يطلب من كل جنس أدبى. ولكل نوع من هذين النوعين من الإعجاب قيمته الخاصة. وكثيراً ما يحدث الخلط بينهما، وهذا الخلط سيئ الأثر فى فهم الفن والأدب بخاصة، وفى فهم علاقتهما كليهما بالطبيعة، ثم فى فهم العوامل الاجتماعية وتأثيرها فى القيم الفنية فى مختلف الأجيال.

فالجميل عند سارتر على العكس من ذلك ليس كائناً قابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك، إنه فى صميم طبيعته مفارق للعالم. إننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً - لأن الذى سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الجميل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صورة نعقلها وإنما يقدم «مماثلاً مادياً» analogon matériel يمكن لكل من أراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادى لها محوَّمة على المستوى الخيالى؛ إذ ليس هناك تحقق واقعى realisation لما هو خيالى، وإنما تموضع له Objectivation - فكل ضربة فرشاة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى، بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم اللوحة على أنها شئ مادى يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وقد تضللنا تلك اللذة الحسية التى نستمدّها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس Matisse، ولكن ينبغى أن نعلم أن هذه اللذة التى نحسها



نحو الألوان فى حد ذاتها معزولة عن سياقها - أى عن موضوعها الفنى - كأن تكون موجودة فى الطبيعة لا تتطوى على أى صفة جمالية - فى حين لو أدركناها متضمنة فى لوحة لماتيس مكونة موضوعاً لا واقعياً فإنها عندئذ تكتسب صفتها الجمالية..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شىء واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تتصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع الخيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تجرد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملى - وهو يفسر لنا أيضاً عبارة كانط : إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الجميل حين نحس جماله موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضاً رأى شوبنهاور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجع هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى الخيالى يقوم بتركيب الموضوع الاستطيقى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعى.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق أيضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحى ، فمن الواضح أن الروائى والشاعر والكاتب المسرحى ينشئون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة «المماثلات الكلامية *analoga verbeaux*». ويترتب على ذلك أن الممثل الذى يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل *analogon* لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التى يقوم بتقديمها، فى حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتقمص الشخصية التى يقدمها. ولكن يبدو لى أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية - أى تقمصها - لو فسرناه بأنه تحقق واقعى لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينفى أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية *analoga* لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه فى نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعى ، فإذا انخرط الممثل فى البكاء حقيقة فى سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هى مجرد مماثلات للبكاء اللاواقعى، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعى، كما أن الشخصية «لا تتحقق *ne se realise pas*» فى الممثل وإنما «يتجرد الممثل عن الواقع *s'irrealise*» فى الشخصية التى يقدمها.



من هذه الملاحظات يمكن أن تنتهي إلى القول بأن الواقعي ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي وهو يضافى العدم على العالم فى تركيبه الأساسى، ومن هنا يتضح غياب من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا ؛ ذلك لأن قيم الخير تفترض الوجود فى العالم، وهى تتعلق بالسلوك الواقعي وتخضع للوجود وعيبه، أما اتخاذ موقف استطيقى تجاه الحياة فيعنى خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن نتخذ موقف التأمل الاستطيقى عندما نواجه أحداثاً أو موضوعات واقعية، ولكن فى هذه الحالات ينزلق موضوع التأمل إلى العدم le neant وفى هذه اللحظة لا يصبح الشئ موضوعاً للإدراك بل مجرد مماثل مادي لذاته analogon والصورة الخيالية l'image اللاواقعية تتكشف لنا من خلال ما يظهر لنا فى الواقع، فالموضوع الواقعي يمكن أن يتحول صورة خيالية، ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفياً، كما لو تأملت امرأة جميلة أو منظر مصارعة الثيران أو حين يكون مظهرًا مبهمًا لأى شئ آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاخبين من خلال بقع يصادفها على جدار، عندئذ يختفى الشئ وراء نفسه ويصبح «غير قابل للمس intouchable»، بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتجرد من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكى نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع فى حزن الوجود فيما هو عرضى وعينى absurde، والتأمل الاستطيقى للموجودات الواقعية يشبه فى تركيبه «مرض الذاكرة» البرامنيزيا paramnésia الذى يحدث فيه أن يتحول الشئ الواقعي إلى مماثل لذاته فى الماضى . ولكن فى الحالة الأولى يحدث نفى أو إثبات للمعدم - negating neantisation، فى حين يحدث فى الحالة الثانية إرجاع للشئ فى الماضى - relegation passéification إذ يكون الفرق بين البرامنيزيا وبين الموقف الاستطيقى كالفرق بين الذاكرة والخيال<sup>(٩)</sup>.

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر فى فلسفته الجمالية بالتفسير الذى يرجع الخبرة الجمالية إلى النشاط الخيالي عند الإنسان، فاقترب فى هذا الرأى من رأى الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه، غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التى يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التى سماها بالمماثلات analoga .

## الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود :

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية، ونظريته الانفعالية فى القيم، ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم، فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع، وبالتالي لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلول لها، وينتهى إلى القول بأن ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هى عبارات لا هى صادقة ولا هى كاذبة، وإنما هى عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطقى للغة الذى يسلطه على لغة العلوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمى كعبارات الشعر والأدب والدين والفن.

ويضرب مثلاً لذلك ما دارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخير والجمال ووجودهما فى عالم مفارق خالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكى نجيب على ذلك بقوله : «إننا فى الحقيقة لا ندرى كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى - لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام، وأى كلمة مثل إنسان فى حد ذاتها هى رمز ناقص لا يرمز إلى شىء محدد إلى أن يعرف الفرد الجزئى الذى يتصف بمجموعة الصفات التى تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول فى كلمة جمال فهى ليست كلمة واحدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلى إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئى الذى تتمثل فيه تلك الصفات، أى أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسماً لشيء محدد معين.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة في كل الأشياء التي نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التي تكون في الشفق وتكون في قصيدة الشعر في آن واحد... فلئن كان جمال الشفق في لونه فليس لقصيدة الشعر لون وإذا كان جمال القصيدة في صورتها أو في لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت في العنصر الذي نراه مصدر الجمال في شيء ما نجد أن هذا العنصر غائب في أشياء أخرى مما تصفه بالجمال.

إن كلمة جميل وما يدور دورها من كلمات لا تشير إلى شيء قائم في عالم الأشياء الخارجية، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها فليس في الشفق الجميل إلا سحاب مصبوغ بألوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية، وإن الجمال فيها هو من نفس رائيها، وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين، وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه خال من الجمال.

ويوضح زكي نجيب نظريته في القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شيء بأنه جميل، إنما هي أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أو لا يعجبنا، ومن هنا تخرج أحكامنا وعباراتنا التي نتحدث عن الخير والجمال عن مجال العلم.

يوضح زكي نجيب محمود نظريته في القيم بقوله :

«إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئاً، إنما هي تعبير عن انفعال المتكلم، وهي تقال لعلها تثير في السامع انفعالاً شبيهاً به، كما يصيح حيوان من ذعر فتثير الصيحة ذعراً شبيهاً به عند سائر أفراد الفصيلة التي تسمع الصيحة، والأصل في أن يستخدم المنفعل كلمة معينة فيثير بها انفعالاً شبيهاً بانفعاله عند السامع مرجعه أن أبناء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة فتصطبغ كلمة ما بشعور ما في عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت في نفس سامعها نفس الشعور الذي كان قد اصطبغ بها مراراً في أثناء تنشئته وتربيته.

أما في النقد الفني فيتبنى زكي نجيب محمود مذهب النقد الجديد - New Criticism وخلاصته أن الناقد عندما يتناول موضوعاً من موضوعات الفن والأدب فعليه



الأ يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفنى أو الأدبى سواء كان باطن نفس الفنان أو خارجها، على الناقد أن يعكف على تحليل العمل نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجى، عليه أن يقف عنده ليرى كيف تألفت عناصره.

يقول : لا يجوز للناقد فى هذه المدرسة الجديدة أن يسأل عن لوحة مثلاً قائلاً ما مفزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ؛ إذ الفن خلق لكائن جديد. هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب قائلين ما مغزى وما معنى، أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين<sup>(١٠)</sup>.

وعندما يتحدث زكى نجيب عن موقفه النقدى فإنه لا يقف عند حدود التأثير والانفعال، وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى أن الشاعر عندما يبدع فإنه يجسد اللامحدود فى لفظة مكثفة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة أنس الوجود للعقاد التى عبّر فيها العقاد عن تجسد مصر كلها فى آثارها القابعة فى معابدها ؛ إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان فى جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهناً يزيل عنها السحر.

فما يقوله شاعرنا العقاد :

قضى نحبه فيه الزمان الذى مضى	فكان له رسماً وكان له قبراً
وأشهدنا منه شخصاً كأنها	مسا حيرت رجوا كاهنا يبطل السحرا <sup>(١١)</sup>

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر، ويرى فى نص موجز ورد فى كتاب إحصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الإنجليزى الشهير أ. أ. ريتشاردز فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

ففى مذهب الناقد الإنجليزى ريتشاردز أن «العين عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص فى الإحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات، ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تتطوى عليها هذه الكلمات، ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات، وأخيراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية.

والى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابى عن طبيعة التخيل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقي، فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه إحصاء العلوم عندما كان بصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة :

الأقاويل الشعرية هى التى تؤلف فيها أشياء من شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة خيالاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلاله أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه.

ثم يصف المرحلة الثانية التى لا يقف عندها القارئ وكفى، بل لتثار فى ذهنه خبرات ماضية تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنه فيقول :

«ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخيل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذى يشبه ما يعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشيء أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتجنبه وإن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة ما يخيل لنا».

أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شيء ليس فى ذاته كريهاً لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً فيستدعى بحسب قانون التداعى شبيهاً له.

أما المرحلة التالية فهى تصور الأثر النزوعى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يميل الإنسان إلى أن يتصرف وفق وهمه غاضباً نظره عن المعرفة العقلية ؛ وبهذا يكون لدوافع اللاواعى من التأثير فى السلوك ما لا يكون للعقل الواعى. يقول الفارابى إننا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه، فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه.

ويقول د. زكى نجيب محمود معلقاً على عبارة الفارابى : «فى هذا الجزء من عبارة الفارابى وصف لتأثر الإنسان بما يرتسم له فى ذهنه من خيال حتى وإن علم أن واقع الأمر لا يطابق هذا الخيال المرتسم».

ويقول : «ولا يفوت الفارابى أن يلاحظ هذه الملاحظة العامة عن الطبيعة الإنسانية، وهى : إنه إذا ما تعارض وهم الإنسان مع علمه بالواقع فالأغلب جداً أن يميل الإنسان نحو التصرف وفق وهمه»<sup>(١٢)</sup>.

## الفصل الثالث

### الأسس الفنية للمذهب الطبيعي فى الأدب

عندما أتحدث عن المذهب الطبيعي فى الأدب فأنا أدرج تحت هذا العنوان المذهب الواقعى والمذهب الكلاسيكى فى الأدب أيضا حيث إن الأساس الميتافيزيقى لها واحد، كما بينت ذلك فى الفصل الأول من هذا الباب، وكذلك نجد أن الأسس الفلسفية واحدة فى التسميات الثلاث.

ولما كانت كلمة «الطبيعة» توحى بأكثر من دلالة، فقد عدد لـ Lovejoy لكلمة الطبيعة أكثر من مائتى تعريف، وبالتالي فهى توحى بأكثر من دلالة، وتحمل أكثر من معنى، نظراً لاختلاف المراحل التاريخية التى مرت بها، وتعدد وجهات النظر إليها وفق ظروف كل بلد والخصائص التى يتميز بها عن غيره، وما لذلك من أثر فى جعلها تبدو غامضة - فإنى سوف أعرض بإيجاز لتداخل مفهوم الطبيعة والواقعية والكلاسيكية، موضحاً أن أساس العمل الفنى واحد فى هذه التسميات الثلاث.

لقد تأثرت الطبيعة بالاتجاه الفلسفى التجريبي فى فلسفة تين Taine. الذى شرح فى قانونه المشهور - أسباب الاختلاف فى النتاج الفنى لمختلف الأجناس البشرية، فأرجعها إلى ثلاثة أسباب : الجنس، والبيئة، وتأثير الماضى والحاضر. وهذا اتجاه علمى فى النظر إلى الأمور. والواقعية فى حد ذاتها اتجاه علمى فى الأدب ؛ لأن الكاتب الواقعى يصف الواقع من خلال منظور تين Taine، ويصف الواقع ولا يستسلم للخيال أو يجعله يفسى الواقع أو يمنع ظهوره. وهذه هى النظرة العلمية.

ولا ريب أن المذاهب الطبيعية أو الواقعية لم تنشأ فجأة، بل لها بذور نمت فى الأدب والنقد من قبلها. ومظهرها ربط الأدب بالمجتمع الذى نشأت فيه ؛ فقد بينت فى



الفصل الثانى من هذا الباب كيف ارتبط الأدب بغاية خلقية مباشرة. وقد حرص الكلاسيكيون على الغاية الخلقية للأدب. فأدب الكلاسيكيين «ينتصر فيه الحق على الباطل، ويقوم فيه كل من الشر والخير تقويماً دقيقاً» (تجم ٢٩٨).

ولعل خير ما يبرز المعالم الأساسية للواقعية هو وضع الاتجاه الواقعى مقابل المثالية. إن المثالية تلجأ إلى قدرة خارقة على الخلق والإبداع لتحويل الوجود الحقيقى إلى عالم تصورى خيالى . وهى لا تقدر إلا الفكرة، ثم إنها تقدر الفكرة معزولة عن الناس الذين يستنبطونها، والظروف التى تولدها والتى لا يمكن فهم الفكرة وتفسيرها إلا فى ضوئها. أما الواقعية فعلى النقيض من ذلك تماماً، أى أنها تحاول إدراك الوجود على حقيقته، ولا تسمح للخيال أن يزيفه، وهى تربط الفكرة بالمجتمع الذى نشأت فيه، وبالظروف التى أحاطت بها وتدرکها وتفسرها فى ضوء هذا الربط. وإذا كانت المثالية ترى أن الإنسان يدرك الوجود بخواطره وتأملاته، فإن الواقعية مثل الطبيعية والكلاسيكية ترى أنه يدركه بتجاربه العملية الواقعية. هذا هو الأساس العام أو القاسم المشترك الأعظم الذى تشترك فيه كل مفاهيم الواقعية والطبيعية والكلاسيكية. فالاتجاه الواقعى فى الفن والأدب هو الذى يعترف بوجود الواقع الموضوعى للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات فى أثناء العمل الفنى أو الأدبى ، ويجتهد فى تصوير هذا الواقع وعرضه فى العمل الفنى<sup>(١)</sup>.

والعمل الفنى فى هذه التسميات الثلاث - الطبيعية - الواقعية - الكلاسيكية - ينتج من الواقع، ويستمد من الواقع عناصر وجوده العامة. فالفنان أحياناً يحاكي الطبيعة.

«فمن الناس من يتوافر لهم - مع الرصانة والصرامة - الهدوء وإمعان النظر فى الطبيعة ؛ وغالباً ما يعرف هؤلاء - خيراً من سواهم - الأوتار الرقيقة التى يجب العزف عليها، فيثيرون الحمى فى سواهم، دون أن تبين منهم أماراتها». وتارة أخرى ينص ديدرو على أن مجرد محاكاة الطبيعة وحدها غير كاف ؛ إذ لا بد من الدراسة والخبرة، والوقوف على تاريخ الفكر. والفنان خالق غير مقلد. فإنتاج الفنان الشخصيات - خيالية أو مثالية - مبنى على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة فى الطبيعة فى كثير من الأشخاص ؛ ولا وجود لها مجتمعة إلا فى النموذج الذى صورته. فالفن يجلّ الطبيعة، ويبدو كأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة، ولا يحاكيها. والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ، ولكنه يعبر عما هو جوهرى فيها<sup>(٢)</sup>.

على أن من المقطوع به أن كتاب الواقعية لا يقتصرون على نقل الواقع، بل إن لهم أصالتهم فى الاختيار من هذا الواقع لغاية اجتماعية وإنسانية. ويقول زولا - صاحب المذهب الطبيعى - إن دعوته مثالية، ترمى إلى مثال، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانسيون، بل عن طريق البدء بالواقع ويصرح بلزك - رأس الواقعيين الأوربيين - فى مجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية (طبعة عام ١٨٤٢) أن له - من وراء التصوير الواقعى - غاية خلقية. هى إيقاظ روح الفرد، والتعالى بخلق المجتمع.

فالمذهب الطبيعى ليس مجموعة من النظريات الأدبية، بل إنه موقف واختيار ورؤية للمصير البشرى ، كما كانت الواقعية الأولى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما، أو هى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى البشر لا المثالية والتفاؤل. ولقد استعار المذهب الطبيعى من الفن الواقعى بشكل عام، كل أساليبه. إن الكاتب الطبيعى لا يسعى للولوج إلى أعماق الضمير، ويرفض رهافة التحليلات، وأغوار الذاتية، ولكنه يشغل أيما شغل بالوصف الشكلى المحض، وتفجير عاطفة موضوعية من تصوير وثنائى واسع وعريض. وتطلق كلمة «المذهب الطبيعى» على رؤية روائية واسعة، طبعت عالمياً النصف الثانى من القرن التاسع عشر بطابعها : اتساع الصورة، وشخص يكاد يكون ملحماً، فى تاريخ يظل إنسانياً واجتماعياً، وإحساس بيولوجى حاد بالإنسان الذى يسحقه المجتمع أو يفتته التاريخ. وتتجمع فى هذا الإطار أعمال قصصية كثيرة كتبت فى نصف قرن (فى الروايات التى مهدت بها جورج صاند، وجورج اليوت، وشارلوت برونتى ؛ وفى بعض مظاهر من هوجو وفلوبير وموباسان. إنها رواية زولا وتوماس هاردى وسلما لاغرلوف وتولستوى (الذى كان مبدئياً من خصوم المذهب الطبيعى) ثم الذين تلوهم مرتات دوغار، مرتان أندرسن، نيكسوه، سيجريد أنست). إن المصير الإنسانى قد بدل فيها كلياً بالمصير الاجتماعى والتاريخى . وتتوازن المأساة الجماعية والمأساة الفردية توازناً تاماً، ويقدم الكاتب هذه المأساة مع أنها مأساة ملحمة.

والواقعيون يقررون الصلة بين الأدب وغايات المجتمع لا على أساس الخلق السائد ؛ إذ قد يكون هذا الخلق فى بعض مظاهره مواصفات ومزاعم لا أساس لها، بل على أساس المقاييس الإنسانية، وحرية الإنسان، وحاجات المجتمع فى فترة خاصة من تاريخه.

وكما أن العلم على حد استشهادهم يمد الإنسان بالمخترعات وغيرها مما يساعد الإنسان في السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لمصالحه وإرادته، فالأدب الواقعي يجب أن يمدد بالقصة والمسرحية التي تساعد في التغلب على شروخ مجتمعه وتعمل على تقدمه عن طريق تغيير حياة الملايين التي تعيش داخله وتكون واقعته. ذلك أن واقع المجتمع هو عبارة عن حياة الملايين، والأدب ليس مجرد صورة مأخوذة من الحياة، وإنما هو تعبير أكثر الناس إدراكاً له تعبيراً يهدف إلى تغيير المجتمع الذي لا يمكن أن يتغير إلا بتغيير هذه الحياة : (إن الكاتب العظيم هو الذي يغيرنا بحيث نحس عقب قراءة كتابه أننا لم نعد كما كنا قبل قراءته.. وأنا تغيرنا إلى أعلى). وإذا فهم الكاتب وضعه الحقيقي في المجتمع، وأدرك مسؤوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانته، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة، فإنه لابد مستجيب لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية.

ولقد أنتجت الواقعية إنتاجاً ضخماً لا يتمثل في قصص «بلزاك» فحسب بل وفي الكثير من قصص جوستاف فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) الذي ولدت الواقعية الوثائقية على يديه. فالوصف عنده أصبح فناً يكتفى بذاته ؛ إذ هو مصنوع من وثائق دقيقة، ومن إحكام الكلمات والصور، مما أثقل الإبداع الواقعي الحقيقي دون ضرورة ظاهرة. فبدلاً من أن يقدم في قصصه «الواقع» الاجتماعي أو الروحي أو المعنوي ، كما كان يفعل «بلزاك» تمهل عند المظاهر الوصفية والتزيينية. فهو يطمح في أدب يكاد يكون «علمياً» وفي «دراسة» اجتماعية نفسية، أو دراسة للعادات ؛ إلا أنه يخفي وراء هذا العالم الموضوعي ولما بالوصف والتأنيق الماهر المرصع. والواقع أن الواقعية الوصفية التي تعللت بالوثيقة الدقيقة (قد أسفت راضية نحو «الوصف للوصف» مكدسة المصطلحات الفنية والوصفية ؛ كأن الكاتب كان يشعر أنه يحضر لطلابه في المستقبل «نصاً إملائياً» في المرحلة الثانوية) وفلوبير هو الذي قرأ ألفى كتاب من المكتبة الوطنية بباريس، لكي يدرس البيئة الاجتماعية والجغرافية لأحد أعماله الروائية.

كان انتصار الحركة الواقعية في أوروبا واضحاً إلى حد بعيد وقد طورتها فرنسا تطويراً واعياً بعد أن وصلتها الموجة عام ١٨٣٠ وأدى القصص الواقعي الذي كتبه «ستندال» و «ميريميه» و «بلزاك» إلى الواقعية التشاؤمية، أو إلى المذهب الطبيعي الذي يمثله زولا وفلوبير. ومعروف أن زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) دعا إلى التجربة الأدبية في



القصة والمسرح، وإلى تحطيم ما هو فوق الطبيعي ميتافيزيقيا وما ليس عقليا. وذهب إلى أن الكاتب يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله والطبيب في تجاربه. على أن تتفق تجاربه في القصة والمسرح مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء. ودعا أيضا إلى التمسك بالتحليل النفسي وإعطائه الأهمية اللائقة، لنستطيع إرجاع الظواهر الحسية والخلقية إلى أسبابها الحقيقية ولنهيمن عليها ونوجهها توجيهًا صائبًا إذا ما عرفنا هذه الأسباب. إن موضوع الكاتب - كما يرى زولا- هو أن الإنسان جزء من الطبيعة لا منفصل عنها. وهذا الإنسان لا اختيار له، لأنه مسير بعاملين هما : الوراثة والبيئة، وقد شرح «زولا» مذهبه الطبيعي في الأدب في كتابه (القصة التجريبية).

وقد سبقه بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) إلى تأليف قصص واقعية، وكانت واقعية بلزاك اجتماعية محضة، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية في أدبه كما فعل زولا. فكان أكثر عمقا وأخصب أثرا. وقد وصف - في واقعيته - المجتمع الفرنسي في عصره، وولع - كما ولع زولا - بتصوير الشر، كما هو في الواقع ؛ وغرضهما كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه، وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير.

إن المذهب الطبيعي أو الواقعي لم يظهر في مصر من فراغ فقد تم التمهيد له في القرن التاسع عشر عندما ظهرت نظرية دارون، ورد الشيخ الأفغانى على أتباعها في رسالته «رسالة في الرد على الدهريين». وكان شبل شميل قد قام بترجمة هذه النظرية بل إن فكرتها نفسها تم استيعابها في الرواية خاصة روايات نجيب محفوظ حيث نرى إشارات لها.

لذا نستطيع أن نقول : إنه كانت هناك حركة فكرية وفلسفية مهدت لهذا الاتجاه.

كان هناك الفكر الأرسططالى يتأثر به أحمد لطفى السيد ويعبر به في كثير من توجيهاته السياسية والتعليمية ومواقفه العملية، في صحيفته (الجريدة) سنة ١٩٠٧. ثم كان هناك الفكر الديكارتي يبشر به طه حسين منهجًا عقليًا للدراسة والبحث. ثم برزت بعد ذلك اتجاهات فكرية متنوعة (تميزت بكثير من القلق الفكرى الناتج عن إحساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا ما يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لا يجتمعان، وهما الثقافة التقليدية الموروثة من جهة والثقافة المنقولة من جهة أخرى).

ويؤكد هذا الرأي أن سيد حامد النساج يقول : ونحن نرى أن الاتجاه الواقعى فى الأدب عموماً لم ينشأ هكذا من فراغ، وإنما كانت هنالك إرهابات متعددة ومقدمات موضوعية ودوافع إيجابية، مهدت له الطريق، وأتاحت له الفرصة، وهيات له السعى، وفتحت أمامه الباب كى يدعم كيانه، ويثبت وجوده ويجد التربة الصالحة التى تغذيه وتتميه وتجعل جذوره أكثر تماسكا ورسوخا لسنوات أطول من السنوات التى عاشها الاتجاه الواقعى فى مرحلته الأولى . وليس ذلك فحسب، ولكن لتتفرع منه فروع عرفت كل منها طريقها وحددت لنفسها مساراً واضحاً. ولو لم توجد هذه العوامل وتلك الدوافع والإرهابات ما قدر للاتجاه الواقعى فى الأدب المصرى أن يتغلب بالصورة التى رأيناها عليها أواخر الأربعينيات وطوال الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، بشكل هدد الاتجاه الرومانسى تماماً وجعله يقف خلف الستار إلى حد بعيد (ص ١٢٩).

كانت هناك إرهابات فى الحياة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية. وكانت هنالك مقدمات فكرية تمثلت فى كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين. وكانت هنالك الصحافة عموماً والصحافة التقدمية بكل ما حفلت به صفحاتها من فكر وآراء ثورية تقدمية. وكانت هنالك عدة ظواهر إيجابية لحركة المجتمع المتصاعدة، تمثلت فى إضرابات العمال ومظاهرات الطلاب وتحركات الفلاحين وغضبهم، كما تجسدت فى التنظيمات السرية والشيوعية وحركة النقابات وغيرها. وتضافرت هذه العوامل كلها فنقلت المجتمع من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى مختلفة جديدة، ووسمته بميسم التحرك والنمو والتصاعد، وكانت بلورة ومحصلة هذه الحركة الداخلية، وهذا الجدل الموضوعى ، وذلك التشابك والتداخل بين عناصر المجتمع، أن اتجهت فنون الأدب وجهة جديدة نحو الواقع فى حركته وتشابكه وتعقده.

ولم تقتصر حركة المجتمع على بعض ما صدر من بحوث ودراسات ومؤلفات عالجت الأوضاع فى مجتمعنا المصرى وناقشتها من وجهة نظر كلية شاملة، زعماً بأن قراء هذه الكتب لن يتجاوزوا المئات عدا ؛ لكنها فى الحقيقة كانت حصيلة جادة وخلاصة نقية لجهود المخلصين من أبناء المجتمع المصرى ، وبلورة لآمال جيل تقدمى من المفكرين الاقتصاديين والاجتماعيين ؛ ومن هنا فإنهم هيئوا الأذهان لتقبل كل فكر جديد، وساعدوا ببحوثهم الموضوعية تلك كثيراً من الباحثين والدارسين والكتاب على التعرف بدقة إلى ما يحيط بهم من قضايا، وما يجب أن تدور فى فلكه كتاباتهم فيما بعد.

ومع ذلك فإن هذه الإرهاصات وتلك المقدمات الفكرية وحدها لم تكن كافية للتغلغل فى عقول كل جماهير الشعب أو النفاذ إلى وجداناتهم. وإنما وقفت إلى جانبها «الصحافة» بكل ما نشرته من مقالات تتجه هذا الاتجاه الاقتصادى الاجتماعى الفكرى، وتبتغى الثورة على الأوضاع أو النقد الهادف البناء من أجل التغيير. ولقد كان نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) يقول : «إن الأمة هى جماعة من الناس تقرأ صحفا معينة»، بمعنى أن الأمة تتأثر بصفحات الكتاب أو الدوريات وتتحو نحوها فى الرأى والعقيدة والفكر.

ليس من العسير بعدئذ أن نستخلص من آثار الكتاب الواقعيين الإبداعية والنقدية الملامح العامة للاتجاه الواقعى فى الأدب الذى كان ثورة على الرومانسية ونقيضاً لها. فالواقعية تتسلح منذ البداية بنظرة علمية إلى الحياة، نظرة اجتماعية سيكلوجية فى كثير من الأحيان، حلت محل النظرة الجزئية الفردية التى اصطبغت بصبغة شاعرية حاملة. إنها تشمل تجرداً بارداً ونكراناً للذات، بدلا من المشاعر الدافئة الشخصية والأسرار الذاتية والاعترافات الخاصة. وتتوسل الواقعية بالملاحظة الحثيثة بدلا من الإلهام والخيال. إن للواقعيين قدرة عجيبة على رؤية المنظر بدقة متناهية ؛ وهم يريدون من خلال تفصيلاته ودقائقه أن يصوروا العالم كله. وهم من أجل ذلك يستلزمون الصدق الحرفى لخطوط الواقع الموضوعى فى علاقتها بعضها ببعض، وتحديد مكان الشخصيات منها، هذه العلاقة المركبة التى تشكل الموقف.

ومن مظاهر الواقعية التى ظلت تسود الآداب الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر ظاهرة التشاؤم والانقباض، وكأن الواقع والتشاؤم لا بد أن يسيرا جنباً إلى جنب فى العمل الأدبى. يفسر ذلك اعتقادهم وإيمانهم بأن الواقع الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع إن هو إلا واقع شرير، فالإنسان فى جوهره حيوان مفترس شرير، وما الخير إلا طلاء نحيل لا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الإنسان الشرير. ومن ثم أتى الواقعيون ليصوروا الدركات الدنيا للمجتمع وللنفس البشرية، لا إغراء بالشر، ولكن ليقف القارئ موقف المتدبر لخطر هذا الشر.

إن حقيقة المذهب الطبيعى هى فى أن الإنسان متجاوز، مسحوق، إلا أنه مفهوم ومنتصر وممجد. إنها مأساة كونية فى نهاية الأمر. وإن المأساة الطبيعية البطيئة للفرد المسحوق تحت وطأة قدر قاس قاتم لتتخذ عنفها فى روايات «توماس هاردى» الطويلة (عمدة كستريريدج) و (تس سليلة دربرفيل) و (جود الفامض)، وقد عبر «كلوديل» عن



هذه المأساة بتعابير مسيحية، حين جعل من إرادة الرب فى مسرحية (الحذاء الحريرى) حتمية يناضل الإنسان ضدها.

أما عند تولستوى وزولا فالحتميات هى من طبيعة بيولوجية وتاريخية واقتصادية. وهما يستعيزان عن الخلاص الإلهى بالشفقة الإنسانية. فالطبيعية التى استهدفت تصوير الإنسان، بمولده ومكان إقامته وعاداته وميزانيته وشكله وثيابه وملامحه الظاهرة، وجدت نفسها فى بعض الأحيان تعبر عن حتمية اجتماعية وحتمية فردية، وتتوصل إلى إضاعة الكائن البشرى إضاعة كاملة، على الأرضية التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية التى تكون وتشكل بيئته.

وإذا كنا قد قدمنا الواقعية فى أوروبا ومصر، فلا يمكن إغفال دور الأدباء الروس فى هذا المجال. فقد نادوا بما نعرفه الآن باسم الواقعية الاشتراكية. وقد قدم لهم سيد حامد النساج (ص ص ٩٣-٩٤).

وفى أول مؤتمر للاتحاد العام للكتاب السوفييت الذى انعقد سنة ١٩٣٤ كان جوركى أول من أطلق التسمية الدقيقة لهذا الاتجاه الأدبى الجديد وهو فى عنفوان نشأته مع نشأة البناء الاشتراكى فى المجتمع السوفيتى. قال جوركى فى خاتمة بحث قراه على المجتمعين من الأدباء والفنانين : (إن الواقعية الاشتراكية تنظر إلى الكينونة على أنها فعل، وتعتبر الوجود نشاطاً خلاقاً. وهدفها نمو المواهب الفردية للشعب نمواً دائماً لا يتوقف، حتى يستطيع أن يقهر قوى الطبيعة، ويستمتع بالحظ السعيد الذى جعله يعيش على أرض يريد الإنسان فيها - خلال استجابته للنمو المتواصل لاحتياجاته - أن يجعل من كمالها مكاناً رائعاً لسكنى الجنس البشرى الموحد فى أسرة كبيرة واحدة). فالواقعية الاشتراكية تعتبر وسيلة قوية تدل على تناسق التطور فى جميع مناحى النشاط الهادف للذات الإنسانية، بل وعلى زيادة وعى وإغناء العالم الروحى للإنسان المعاصر.

غير أن القصص الواقعية التى كتبها «مكسيم جوركى» قبل الثورة الاشتراكية فى روسيا، اختلفت عن قصص تشيخوف من ناحية، وقصص المعاصرين له جميعاً من ناحية أخرى ؛ وكان فته أقرب إلى الواقعية الاشتراكية التى حددت معالمها فيما بعد. كانت واقعيته كشفاً عن المواطنة الإنسانية الرفيعة فى نفوس المطحونين، كما كانت كشفاً عن مواطن الضعف فيهم، ولم تكن بأى حال نواحا على الفقراء والمشردين. وقد صور فى قصصه تضارب المصالح، وتصادم الأغراض، ونوازع الخير والشر، والعاملين

الجادين على اختلاف أهوائهم وأهدافهم. وناصر قوى الخير على قوى الشر. إن من يقرأ قصصه ينزل إلى معترك الحياة الحقيقية، ويرى كل ركن من أركانها التي لم يختلف شيء فيها عن بصره النافذ وبصيرته القوية. ولم يكن جوركي يكتب للمترفين أو اللاهين العابثين من المتبطلين أو الباحثين عن مغامرات الحب وصور الجمال ؛ ولكنه كان يكتب للشعب المناضل في سبيل الحياة، كي يعرف حقيقة حياته وما يدور حوله. وهكذا أشرقت قصصه، حية، ملونة، ذات لغة قوية، وأبطال غير اعتياديين، خارجين من «ساحات الحياة الخلفية».

تبدو واقعية تشيكوف في قصصه ومسرحياته شاملة. تحلل المجتمع الروسى من كل زواياه، وتكشف عن مظالمه الاجتماعية وقيمه الهابطة، وافتقاره إلى روح الشعر والجمال. وهى واقعية لا تعباً بنقل قطاع من أدنى دركات الحياة موجه توجيهاً حتمياً فى المجتمع بقوانين العلم وتأثير الوراثة، بمعنى أنه لا يعنى بتصوير «القطاع البيولوجى الحيوى» فى قصصه ومسرحياته كالتبيين. ولم يحاول تشيكوف فى قصصه إثارة القارئ بتصوير جوانب غريبة عن المجتمع، أو اختيار أفراد منحرفين من شواذه، أو بالتعبير عن الحب اليائس ولوعة النفس الضائعة، ولم يلجأ إلى الأسلوب الصاخب الهادر أو الناعم المتأنق المبهرج. وإنما حاول تصوير الحياة على حقيقتها وبكل ما فيها من شفافية أيضاً. فعكس فى قصصه مشكلات تبدو بسيطة للوهلة الأولى، لكنه تناولها على نحو دقيق يفتح الأعين على أغوار الحياة الحقيقية، وصراع نقائضها. واستطاع التعبير عن المعانى المقصودة بأسلوب بسيط، كبساطة الحقائق الواقعية حين تتخلص من شوائب الأكاذيب. لا يستمد أسلوبه قوته ورونقه إلا من قوة الحق وجمال الصدق، بعيداً عن التأثير العقائدى أو المذهبى. فقد كان تشيكوف يؤمن بأن الأدب يجب أن يظل فى منأى عن مجالات النضال السياسى والصراع الحزبى.

كانت الحالة النفسية للكلاسيكيين تتسم على العموم بتوازن الملكات، وهو توازن لم يكن يدعُ الحساسية والخيال يطغيان على العقل باعتباره سيّد الفكر البشرى ؛ والحسّ السليم هو أكثر أشكال هذا العقل تواضعاً، وأدعاهما إلى الثقة والطمأنينة. كان العقل بالنسبة إلى الكلاسيكيين جوهر الإنسان وقوامه الأساسى ؛ ولم يكن الخيال والحساسية بالقياس إلى هذا القوام سوى عرضين مردّهما إلى عناصر فيزيائية خارجة عن النفس، ولما كان العقل هو أكثر الأشياء جوهرية فى الإنسان، فإنه كان يحافظ، من

جراً ذلك، على تفوّقه. وهذا الجزء المتفوق الرفيع الشأن من ذاتنا هو ما ينبغى للأدب أن يعبر عنه، حتى عندما يبدو على الأهواء العاتية أنها تحجب نوره. وكانت حالتهم النفسية تتسم أيضاً بقبول الحياة والمجتمع رغم نواقصهما، وبالبحث، ضمن هذا الإطار المسلم به دون تمرد، عن الكمال الأخلاقي الذي يقود إلى الحكمة القديمة أو إلى الفضيلة الدينية وذلك موقف روحى وأخلاقي سكوني، مأخوذ من العالم القديم والأديان السماوية. على أن العصور القديمة الكلاسيكية تفقد في أواخر القرن الثامن عشر فتتها وإغراءها ؛ وتغدو العقيدة المسيحية، بالنسبة إلى الذين يكون لها الاحترام، شكلاً تقليدياً تبخّر محتواه الموحى<sup>(٣)</sup>. ولم تكن قد حلت محلها بعد أية عقيدة جديدة من مثل الإيمان بالتقدم والإنسانية والعلم. ولذلك فإن تجديدات أدباء ما قبل الرومانسية المنعزلة بعضها عن بعض يفسرها جزئياً البلى الذي أصاب هذين الركنين الأساسيين في البناء الأخلاقي للمرحلة الكلاسيكية ؛ وتنتج الثورة الرومانسية في كثير من النواحي من جراء انهيارهما النهائي ، وحتى في البلاد التي كان يبدو عليها أنهما يملكان قسماً أكبر من المتانة، لم تستطع التقاليد القديمة ولا التقاليد الدينية أن تحول دون استبدال حالة نفسية جديدة بحالة نفسية قديمة، ولا سيما بين الكتاب الشباب ومن هنا كانت الرغبة في التغيير وظهور المذهب المثالي أو الرومانسية، وهذا ما سوف أتناوله في الفصل القادم.



## الباب الثامن

### المذهب المثالي (الرومانسية) في الأدب

---

قف دون رأيك في الحياة مجاهداً      إن الحياة عقيدة وجهاد

أحمد شوقي

«إن الحياة فكرة وإرادة،

شوينهاور



## الفصل الأول

### الأسس الميتافيزيقية للمذهب المثالي (الرومانسية)

إن الناظر فى تاريخ تأمل الإنسان للكون يلاحظ - كما بينا ذلك فى الفصل الأول من الباب الأول - أنه قد تجاذبه منذ البداية رايان ؛ أحدهما يرى أصحابه أن كل شيء يتغير وأن كل ما فى الطبيعة فى حركة مستمرة أو فى سيلان دائم على حد تعبير هيراقليطس، والآخر يتجاوز أنصاره هذا التغير البادى فى الطبيعة ويرون أن الحقيقة واحدة؛ ومن ثم فإن البحث عنها يكون فى إدراك الثبات والوحدة خلف هذا التغير، وهذا ما قال به فيثاغورس وبارمنيدس وسقراط، أو يكون فى عالم مفارق تمامًا لهذا العالم المحسوس، وهذا هو رأى أفلاطون. أو يحاول أن يجمع بين العالمين، وهذا هو رأى أفلوطين. ولكن ما هى آليات هذا التغير فى الفكر الميتافيزيقى؟

إن أول اتجاه الفكر إنما يكون إلى الخارج يطلب حقيقة الأشياء. فإما أن يستوقفه التغير، وهو بالفعل أعم وأخطر ظاهرة فى الطبيعة، سواء أكان عرضيا، أى انقلاب الشيء من حال إلى حال، أو جوهريا، أى تحول الشيء إلى شيء آخر، كتحول الغذاء إلى جسم الحى، والخشب إلى الرماد، فيدرك أن الأجسام على اختلافها مصنوعة من مادة أولى هى محل التغيرات، فيبحث عن هذه المادة التى تتكون منها الأجسام، ثم يعود إليها. وإما أن يعنى بما فى تركيب الأجسام من نظام، وفى أفعالها من اطراد، ويعلم أن النظام فى العدد، فيصور العالم تصورا رياضيا. وإما أن يرى فى ذات فكرة التغير تناقضا؛ إذ يبدو له التغير صيرورة من لا شيء إلى شيء، ومن شيء إلى لا شيء، فينكره ويقول بالوجود الثابت. وتلك هى الوجوهات الثلاث التى يمكن تبنيها فى الوجود، وهى الوجهة الطبيعية، والوجهة الرياضية المثالية، والوجهة الميتافيزيقية.



لقد تناولنا فى الباب الأول الوجهة الطبيعية أو الواقعية، وسنتناول فى هذا الباب الوجهة الرياضية أو المثالية.

كان هيراقليطس يقول بوحدة الوجود مثل فلاسفة ملطية، ويمتاز بشعوره القوى بالتغير. وإن الفكرتين لتستتبعان الشك حتما ؛ فوحدة الوجود تعنى أن شيئاً واحداً بعينه هو الوجود، وأن ما عداه مظاهر وظواهر ؛ والتغير يعنى أن كل موجود جزئى فهو كذا وليس كذا فى آن واحد، أو هو نقطة تتلاقى عندها الأضداد وتتأزعاها، فيمتنع وصفه بخصائص دائمة ضرورية، ويمتنع العلم. فلا عجب أن يقوم لهيراقليطس أتباع من السوفسطائيين يذهبون فى الشك إلى أقصى حد، ولو أنه هو لم يكن يقصد إلى هذه النتيجة، فإنه إذا قال باللوغوس أراد أن يضع حقيقة مطلقة فوق التغير المحسوس، وعلمنا يقينياً فى الجوهر الأوحد، وفى العقل الإنسانى الذى يدركه. ولكن تاريخ الفلسفة يعلمنا أن منطق المذهب أقوى من مقاصد صاحب المذهب، فهيراقليطس، سواء أراد أو لم يرد، هو الجد الأول للشك فى الفلسفة اليونانية.

إن هيراقليطس من المؤمنين بأن الجوهر الظاهر للعالم الطبيعى هو التغير الذى يكشف عن وجود الأضداد والحركة الدائبة بينها. وهو يعبر عن ذلك فى شذرات عديدة منها<sup>(١)</sup> :

١ - لا يمكنك أن تنزل مرتين فى النهر نفسه لأن مياهها جديدة تغمرك باستمرار.

٢ - تتجدد الشمس كل يوم.

٣ - الأشياء الباردة تصير حارة، والحارة تصير باردة، ويجف الرطب ويصبح الجاف رطباً.

٤ - إننا ننزل ولا ننزل النهر الواحد، إننا نكون ولا نكون.

إن التغير المتصل *Panta rei* إذن سمة الموجودات فى هذا العالم الطبيعى، فكل ما فيه كما تؤكد أقوال هيراقليطس السابقة فى حركة دائبة مستمرة وقد توقف الكثيرون من المفسرين له من الفلاسفة القدامى كأفلاطون وأرسطو، والمحدثون من أمثال هيجل، وإنجلز وماركس ولينين، وكذلك معظم الشراح والمؤرخين له من المعاصرين، توقفوا جميعاً عند فكرة التغير والصراع الدائر بين قوله بالتغير بين الأضداد وبين قوله بوحدة الأضداد، فى الحقيقة يوجد كثير من الفحوص فى شذرات هيراقليطس. وليس أدل على ذلك من النظر فى تلك الشذرات التى يقول فيها :

١ - الائتلاف الخفى أفضل من الظاهر.

٢ - الضد هو الخير لنا.

٣ - الله هو النهار والليل، الشتاء والصيف، الحرب والسلم، الشبع والجوع، ولكنه يتخذ أشكالاً مختلفة كالنار التى امتزجت بالتوابل سماها كل شخص حسب طعمها.

٤ - جميع الأشياء بالنسبة إلى الإله جميلة وحق وعدل. ولكن الناس يعدون مقولة : «بعض الأشياء ظلم وبعضها الآخر عدل».

هذا الفموض فى الأسلوب ربما يرجع فى الأساس إلى نظريته الخاصة فى اللغة ورأيه حول العلاقة بين الفكر والكلمات ؛ إذ يرى أن «النظرية الطبيعية» فى أصل اللغة قد ارتبطت باسمه فى مقابل «النظرية الاصطلاحية» التى ارتبطت باسم ديمقريطس. وهذه النظرية، نظرية الأصل الطبيعى للغة التى يوصى بها هيراقليطس دون أن يصوغها بدقة ترى أن الكلمات وأسماء الأشياء ليست إشارات عبثية أو موضوعة وفق إرادة الناس، بل هى تولد وفق إرادة الناس، تولد مرتبطة بالأشياء ومعبرة عن طبيعتها. فالكلمة فى رأيه تتطابق مع المحتوى الموضوعى للفكر أى تتطابق مع ما يعنيه الموضوع.

ولذلك فليس من قبيل المصادفة أن يهتم هيراقليطس بمفهوم «اللوجوس - Logos» أى الكلمة أو الفكر أو الشئ الموجود ذاتياً. لقد بحث هيراقليطس فى اللغة عن كلمات تعبر عن الطبيعة التناقضية الملازمة للأشياء وعن وحدة الأضداد، كما حاول فى الوقت نفسه إثبات الطابع التناقضى للمفاهيم التى تشير إليها هذه الكلمات.

وباختصار فقد حاول أن يثبت أن الكلمات إنما تستخدم للتعبير عن مفاهيم متعارضة، وفى ذات الوقت تعبر عن الجوهر المتناقض لظواهر الواقع الذى تشير إليه.

ما هو المعنى الملازم لتعبير الكلمة logos فى الفلسفة الإغريقية؟ لقد ورد ذكرها لأول مرة فيمابقى من تأملات هيراقليطس Heraclitus وكانت تعنى عنده مبدئاً إبداعياً، نوعاً من تفكير خصب، محركاً لنشاط مقدس. ثم نجدها بعد ذلك عند أفلاطون Plato الذى يستخدمها للإشارة إلى ذلك المظهر من قوة الإله الخلاقة التى ينجم عنها تعدد أعماله. «الكلمة» هى عامل التنوع، ولكنه تنوع منسق، ليس مجرد إسراف. ومفهوم «الكلمة» له أيضاً ما يوازيه فى الفكر المصرى القديم، وكان يمثل أحياناً «الحكمة المقدسة». ويبدو، فى الواقع أن فكرة «الحكمة» هذه، برغم ما يؤيدها من الفكر الإغريقى، لها بالفعل

تاريخ مصرى طويل وأصيل وانتقلت بعد ذلك إلى التفكير العبرانى والمسيحى والإسلامى، وهذا يحفزنا بدوره إلى التساؤل هل كان العبرانيون، الذين خبروا الكثير من التأثير المصرى ، لا يدينون بجانب من هذه الفكرة إلى المفكرين المصريين الأوائل. وباختصار فإن مؤلفى تمثيلية منف، نظراً لكونهم كهنة ميتافيزيقيين، ربما كانوا أول من أحكم وضع مفهوم «الكلمة». إن ما لم نجده غير معقول عند أفلاطون، وعند فيلو السكندرى Philo of Alexandria وفى إنجيل القديس يوحنا، قل أن يثير دهشتنا وحيرتنا بالنسبة لهؤلاء المصريين الأوائل. وإذا كانت هناك دهشة، فهى ليست مقرونة إلى حد كبير بالفكرة ذاتها بقدر ما هى مقرونة بتعبيرها المبكر الجدير بالاعتبار. وجدير بالذكر أن أول أفكار مدونة للإنسان تدور حول قوة الفكر نفسه.

يرى هيراقليطس أنه توجد وحدة فى العالم (الوجود)، ولكنها وحدة ناتجة من اتحاد الأضداد. الكثرة تأتى من الواحد، والواحد ينتج من الكثرة. ولكن الكثرة وجودها أقل من الواحد الذى هو الله. والله هو تجسيد للعدالة الكونية.

إذا كان الأمر كذلك فإن الله هو الكون المحسوس، وهو كذلك ما وراء المحسوس ؛ وبالتالي تكون معرفته عن طريق الحواس والحدس.

إن نظرية المعرفة عنده يتقاطع فيها اهتمامه بالحواس مع اهتمامه بدور الإلهام والحدس. وللعقل الاستدلالي دوره بينهما. لقد قدم صورة شبه متكاملة لنظرية فى المعرفة تعترف بدور لكل أدوات المعرفة الإنسانية وإن جاء هذا الاعتراف فى صورة غامضة تتطلب من قارئه أن يقرأ ما بين السطور أو يتجاوز عن ظاهر كلامه محاولاً فهم مغزى إشاراته وتلميحاته.

إن المعرفة عن طريق الحواس فقط تؤدي إلى الحفظ و«كثرة الحفظ لا تعلم الحكمة»، فى نظر هيراقليطس.

وبهذه الإشارة إلى أن كثرة الحفظ لا تعلم الحكمة ينقلنا فيلسوفنا إلى درجة أعلى من درجات المعرفة العقلية ؛ فما دامت الحواس وما نحفظه عنها لا تعطينا الحكمة ولا تطلعنا عنها فليس أمام الإنسان إلا أن يشرع فى تحليل وفهم ما نقلته الحواس. وبهذا يبدأ دور العقل فى المعرفة «فالفكر هو المشترك للجميع»، وللايقاظ عالم مشترك، ولكن النائم ينعطف على نفسه فى عالمه الخاص، ويصبح الحدس هو وسيلة المعرفة والإبداع الأولى كما سنرى فى الفصل الخاص بالأسس الفنية للمذهب المثالى فى الأدب.



وإذا تأملنا هذه الأقوال جيداً لأدركنا أنه يحاول أن يرتفع بنا إلى درجة أرقى من درجات المعرفة ألا وهى «الحدس» الذى هو إدراك لما يراه بصورة مباشرة وبدون واسطة.

لذا نرى أن هيراقليطس يتحدث عن الطبيعة كما لو كان يتحدث عن الله، ويتحدث عن الله كما لو كان يتكلم عن الطبيعة.

فهو يرى فى النار المبدأ الأول الذى تصدر عنه الأشياء وترجع إليه - لا النار التى ندركها بالحواس، بل نار إلهية لطيفة للغاية أثيرية، نسمة حارة حية عاقلة أزلية أبدية هى حياة العالم وقانونه (لوجوس) - يعترىها وهن فتصير ناراً محسوسة، ويتكاثف بعض النار فيصير بحراً، ويتكاثف بعض البحر فيصير أرضاً. وترتفع من الأرض والبحر أبخرة رطبة تتراكم سحباً، فتلتهب وتتقدح منها البروق وتعود ناراً، أو تتطفئ هذه السحب فتكون العاصفة وتعود النار إلى البحر. وهكذا دواليك. فالتغير يجرى أبداً فى طريقين متعارضين : طريق إلى أسفل، وطريق إلى أعلى، مع بقاء كمية المادة الأولى أو النار واحدة ومن تقابل هذين التيارين يتولد النبات والحيوان على وجه الأرض. غير أن النار تخلص شيئاً فشيئاً مما تحولت إليه، فيأتى وقت لا يبقى فيه سوى النار، وهذا هو الدور التام أو «السنة الكبرى» تتكرر إلى غير نهاية بموجب قانون ذاتى ضرورى (لوجوس). «فالمبادلة متصلة من الأشياء إلى النار، ومن النار إلى الأشياء، كما يستبدل الذهب بالسلع، وتستبدل السلع بالذهب».

ولكن ما أثر تلك الرؤية الميتافيزيقية على حياة الإنسان ؟ وما أثرها على الرؤية المثالية للوجود والحياة الإنسانية ؟

لقد حول هيراقليطس كينونة Being بارمنيدس إلى صيرورة Becoming، وانعكست هذه النظرة على رؤية الإنسان لحياته، فوجد أن جوهره هو التقدم، وأن غايته هى تحقيق أكبر قدر من السعادة والرفاهية بحيث يقترب هو نفسه شيئاً فشيئاً من تحقيق النموذج الأمثل للكمال. ورأى الإنسان أن الأرواح المتناهية الفردية (الإنسان) هى الطرائق التى تفصح بها الحياة اللامتناهية عن نفسها. واعتبر الإنسان أن الحضارة قد خلقتها سلسلة من التحسينات المتوالية التى أنجزها جهد الإنسان وحده.

وما أشبه هذا الكلام الذى قاله سينيكا، الذى واجه لحظة إعدامه على يد نيرون بشجاعة نادرة، بما كتبه المركيز دى كوندورسييه فيلسوف التنوير والتقدم وهو يواجه



خطر الإعدام بالمقصلة في بيانه الملىء بالتفاؤل حول التاريخ بوصفه تقدماً مطرداً للبشرية نحو الحق والسعادة، حيث كتب يقول «إن قابلية الكمال.. يمكن أن تعد من القوانين العامة في الطبيعة» وإن الطبيعة لم تضع أمام آمالنا أي حدود.

نظر الإنسان إلى نفسه إذن باعتباره كائنًا قابلاً «للكمال». ولكن في هذه الرؤية للحياة، هناك شرط جوهري للتطور الإنساني نحو الكمال. هو الصراع الدائم بين «الضرورة» و«الحرية»، بين «الجوانى» و«البرانى»، صراع الطبيعة والإنسان، وبين الإنسان وأخيه الإنسان، وبين الإنسان ونفسه. إن فلسفة هيراقليطس الأخلاقية تميل إلى القوة والعنف.

لقد قال هيراقليطس إن «الحرب ملك وأب كل شيء وهى التى جعلت من بعض الأشياء آلهة وبعضها الآخر بشرًا، وبعضها أحرارًا، وبعضها عبيدًا». فهو يعتقد إذن أن الحرب هى الأهم لأن القتال ضرورى فى تصنيف الناس إلى فئتين ؛ إذ نفرق على أساسها بين بشر عاديين وبين أولئك الأبطال الذين تفرزهم الحروب وتكشف عن مواهبهم. وهؤلاء الأبطال كان من عادة اليونانيين تأليههم. ولذلك قال هيراقليطس بأن الحرب تجعل من البعض آلهة. كما أن من نتائج الحرب أيضاً التمييز بين أحرار وهم المنتصرون فى الحروب، وعبيد وهم المهزومون فيها حيث عادة ما يصبح المهزوم أسيرًا عند المنتصر يفعل فيه ما يشاء !!

ومع ذلك فإن التفسير الأصوب لقول هيراقليطس السابق لا يتضح إلا إذا وضعنا فى الاعتبار قوله : «إن الضد هو الخير لنا»، فالحرب وهى الضد للسلام هى التى تكشف عن معنى السلام وضرورته ومغزاه ومدى خيريته ! كما أنها تكشف عن الروح فى البشر وعن روح التحدى وتجديد الحياة لديهم. وقد عبر هيراقليطس عن هذا المعنى الأخير حينما انتقد هوميروس فى قوله «لو أن التنازع زال من الآلهة والبشر»، قائلاً : «إنه لم ينظر إلى أنه كان يدعو إلى هلاك العالم، فلو استجيب دعاؤه لذهبت جميع الأشياء».

إن الحرب والصراع بين البشر إذن مسألة ضرورية فى نظر هيراقليطس ؛ لأنها دليل حيوية البشر، وهى ضرورية لاستمرار الحياة وتجديدها، كما أنها فى أحيان كثيرة ما تكون ضرورية لإثبات الحق وتحقيق العدل «فالحرب عامة لكل شيء وإن التنازع عدل»، فالنزاع بين البشر يعنى الكفاح ولا معنى للحياة الإنسانية فى نظره بدون هذا النزاع وذلك الكفاح.

## الفصل الثانى

### الأنس الفلسفية للمذهب المثالى (الرومانسية)

#### ١.

المثالية فى الفلسفة تعنى الإيمان بأن الأشياء التى تتركز عليها مفاهيمنا الخارجية أفكار مرتبطة بأذهاننا، وما نراه واقعيا مجسداً هو فى الأساس روحى مجرد.

وعلى ذلك ؛ فإن «الفكرة» هى ركيزة المعرفة وهى تتناقض بشدة مع المادية التى لا تقبل إلا بالمادى . وتستمد المثالية أفكارها من نظرية «أفلاطون» «الأشكال المثالية» التى تكمن خلف الواقع المرئى . وباعتباره أحد دعاة المثالية الأفلاطونية، تخيل كانط عالما مثاليا يتكون من أشياء لا يمكن معرفتها «كما هى فى ذاتها»، والتى تتميز عن الأشياء المعروفة فى العالم المادى على نحو ما تظهر «لحواسنا».

والإنسان نفسه أحد حدودها . وهكذا فإن الفكر المثالى (الرومانسى)، فى استقراء كانط Kant، جعل الإنسان مركزاً للمعرفة. كيف ؟ أوضح كانط فى كتابه «نقد العقل الخالص» أن هناك عدة مفاهيم مثل (المكان - الزمان - العلة - المعلول) لصيقة بالعقل البشرى. حيث تمثل هذه المفاهيم الأسبقية التى تحدد رؤيتنا ونظريتنا للعالم ؛ ومن ثم فإننا مسئولون جزئيا عن فهمنا لنظرية المعرفة ؛ لأننا مشتركون جزئيا فى إبداع هذا الوجود. ومن هنا فتح كانط، من خلال مفهومه المثالى ، الباب لذاتية الأخلاق. ووصلت الذاتية لدرجة أن نيتشه فيلسوف المذهب الرومانسى يقول «ما أنا إلا إبداع ذاتى».

تعود نسبية الحقائق تلك إلى الفكر العقلانى عند ابن رشد خاصة فى قوله إن القضية الواحدة قد تكون صادقة عند اللاهوتى دون أن تكون كذلك عند الفيلسوف،

وإن باستطاعتنا أن نؤمن بالإرادة بما لا نجد له مبررًا في العقل. وإن الغاية الطبيعية للإنسان هي طبيعته الإنسانية - وإن كرامة الفضيلة وعار الرذيلة ليسا سببًا كافيًا لمحبة الأولى والترفع عن الثانية. فليس يسوغ للإنسان، سواء أكان فانيًا أم خالدًا، أن يحيد عن طريق الخير. أما أن الشعب يصنع الخير إبتغاء ثواب أخروي، ويتجنب الشر خشية جهنم، فهذا يدل على أن أفكاره الأخلاقية ما تزال في الطفولة وأنه بحاجة إلى الوعد والوعيد، لكن يصدر الفيلسوف ورجل الفكر عن المبادئ ليس غير ؛ وبذلك وفي ضوء المذهب العقلي عند ابن رشد يرى أن الطبيعة الإنسانية مقياس الخير والشر، وأنه يجب إتيان الفضيلة لذات الفضيلة، واجتناب الرذيلة لذات الرذيلة. وبالتالي يسود الاعتقاد أن الحرية الإنسانية ثابتة بالتجربة، وأن العناية الإلهية ترجع إلى الإيمان، ولا يمكن التوفيق بينهما، وإن كان ابن رشد حاول أن يوفق بين الدين والفلسفة.

«الفردية في الإحساس» و«الخيال» إذن تصلح شعارًا للعناصر المختلفة التي تدخل في الأدب الرومانسي . إلا أن «الفردية» التي طالب بها الرومانسيون كانت شيئًا مختلفًا كل الاختلاف عن الفردية العقلانية ؛ نظرًا لأنهم أطلقوا العقل من قيوده بكل شجاعة، وأعلنوا أن الدليل الحق هو الحدس أو البداهة - وهو شيء عرفوه دون أن يناقشوه بالعقل، «شيء أشبع غرائز القلب وكفاها ؛ ففرديتهم فردية النفس بكاملها، تلك الفردية التي كان التركيز على المشاعر والخيال فيها يبدو جوهريًا». وهذا أدى إلى تضخم الذات وانطوائها على نفسها ووضع قيمتها الذاتية، في مواجهة قيمة العالم بأسره، وقد يأخذ في تضخيم تلك الذات إلى أبعاد هائلة فوق مستوى البشر، حتى يقتنع أخيرًا بأنه قد ارتفع حقًا فوق الإنسانية المعاصرة، بل ومصدر القيم لها.

## ٢.

السؤال هنا ؛ من الذي يضع القيم الأخلاقية ؟

واضع القيم هو إما الإنسان، وإما سلطة خارج الإنسان :

القائلون بأن واصل القيم سلطة خارج الإنسان يقولون بأن تلك السلطة قد تكون إلهية أو بأن واضعها هو المجتمع. وأتباع هذا المذهب من أتباع النظرية الطبيعية التي تطبق في الأخلاق مذهب اللذة ومذهب المنفعة.

وهناك من قال إن واضع القيم هو الإنسان. وأصحاب هذا المذهب ينتمون إلى المذهب العقلي ، وتستند براهينهم إلى العقل، في أول الأمر، في تقرير الخير وقواعد السلوك. ولكن كما رأينا سابقاً أنه بتحويل الاتجاه إلى العاطفة، أكد الرومانسيون هذه العاطفة وحدودها، سواء على الصورة الحيوية أو على صورة التعاطف أو الرحمة أو المحبة - وهم يبحثون لدى العاطفة عن القوى الكافية لأداء الواجب ووسائل الفعل المباشر في الناس كالإرادة.

وهناك اتجاه ثالث يمثل مذهب «الواقعية الروحية» والذي سوف أتناوله بالتفصيل في الباب الثالث من هذا الكتاب.

ويتطور هذا الاتجاه الثالث في سبيل القول بأن القيم تصدر عن الله وعن الإنسان معاً :

فوجد كيركيجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) يقرر أن اختراع القيم لا يمكن أن يدرك إلا إذا كان استجابة لـ «نداء من أعلى»، أي أنه نابع من علاقتنا الروحية بالله وعن الدور الذي منحنا ويسرنا للقيام به (راجع «يوميات» كيركيجارد ١٧ ١٨١ : ١٨ ١٨٥ ؛ ١٠ ١٠٤٢٨) (١).

ونجد موريس بلودل (١٨٦١ - ١٩٤٩) يقول في نفس المعنى : «ليس عندي إلا ما تلقيت، ومع ذلك فيجب في نفس الوقت أن ينبثق كل شيء مني، حتى الوجود الذي تلقيته والذي يبدو لي مفروضاً عليّ».

والقائلون إن واضع القيم هو الإنسان هم الغالبية العظمى من الفلاسفة، وهم في هذا يتجهون عدة اتجاهات، سنشير هنا إلى أهمها :

وهنا نلقى فريدرش نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) بوصفه أكبر من أثر في الشعراء الرومانسيين.

يُميّز نيتشه - في تحليله للعقل الإنساني - بين فاعل الفعل وبين من يستفيد من الفعل. وقد لاحظ أن علماء النفس الإنجليز قد تخيلوا أن الأفعال الإشارية قد مدحها وعدّها خيرة أولئك الذين استفادوا منها. وهذا وهم منهم، إذ الحكم بالأخلاقية لا يصدر ممن يستفيدون من الفعل الأخلاقي، بل الأخيار أو الأقوياء أو الأعلى في المقام الاجتماعي أو بنفوسهم السامية هم الذين عدّوا أنفسهم أخياراً،



وحكموا على أفعالهم بأنها خيرة، في مقابل كل ما هو وضع ودنى وعامى. ولما كانوا قد أدركوا أنهم فوق الدهماء، فقد احتكروا لأنفسهم حق خلق القيم. وتبعاً لذلك يكون الفعل خيراً لأنه صادر عن الفاعل الذى يحسب نفسه هو الأسمى.

وقد أحسن علماء النفس الإنجليز، فى رأى عبد الرحمن بدوى<sup>(١)</sup>، حين بحثوا عن أصل الأخلاق ومنبع التقويم الخلقى والأحكام التقويمية الأخلاقية، بدلاً من الاقتصار على التقاطها من رأى الشائع ؛ لكنهم أخطئوا حين وضعوا نسب الأخلاق. ومردّ خطئهم إلى استعمال المنهج البيولوجى، وإنما الأفضل استعمال المنهج الفيلولوجى (اللغوى) : فلو أننا بحثنا فى المدلول الاشتقاقى لكلمة «خير» فى مختلف اللغات، لوجدنا أنه مستمد دائماً من تطور واحد للأفكار، حصيلته أن فكرة «الامتياز» و«النبالة» (بالمعنى الاجتماعى) هى الفكرة الأم التى تولدت عنها فكرة الخير، بمعنى : «متميّز (أو ممتاز) من حيث النفس». وفى مقابل ذلك نجد الأفكار «عامى» «سافل» «منحط» تتحول وتعطى فكرة «الشرير». ومن هذا يتبيّن أن خالق القيمة هو مصدر التقويم، وهذا المصدر هو الفاعل (بدوى ص ٩٨).

ولكن ليس النبلاء والأقوياء هم وحدهم الخالقين للقيم : فالبائسون، والفقراء، والعجزة، والمرضى، والمشوهون - أعنى كل أولئك الذين ينعتهم نيتشه بنعت : «عبيد الأخلاق»، هم أيضاً قد خلقوا قيماً : فهم الذين قرروا أن الزهد والتجرّد والتضحية والاستسلام والصبر فضائل ذوات قيمة إيجابية (بدوى ص ٩٨).

وهكذا نرى أن السادة والعبيد على السواء خالقون للقيم. لكن ما يخلقه السادة من قيم يضاد ما يخلقه العبيد. والأفعال أو ألوان السلوك التى يعزو إليها السادة قيمة إيجابية، يعزو إليها العبيد قيمة سلبية ؛ والعكس بالعكس.

«وهذا هو تاريخ الأخلاق جميعها على مرّ عصور الإنسانية : صراع بين قيم السادة وقيم العبيد فى الأخلاق، ومحاولة كل السيادة والسيطرة على الأخرى، ونضال بين هذين النوعين من القيم : «جيد وردى» و«خير وشرير». ولا يزال هذا النضال وذلك الصراع قائمين حتى اليوم، على الرغم من أن قيم العبيد قد انتصرت وأصبحت هى السائدة اليوم» (بدوى ص ٩٩).

ومنبع الأخلاق والأحكام التقويمية فى الأخلاق ليس أوامر الله ونواهيه كما تقول المسيحية، كما أنه ليس العقل الإنسانى بما رُكّب فيه من جوهر يأمر بالخير ويميّز بينه

وبين الشرّ، وبما فى طبيعته من «أمر مطلق» يدعو إلى فعل الواجب دون شرط، ومن غير حاجة إلى استخلاص القوانين الأخلاقية من التجربة، كما يقول الفلاسفة وعلى رأسهم كانط. وإنما هى الطبيعة الإنسانية بما فيها من غرائز، وعلى رأس هذه الغرائز الشعور بالجمال والجلال. منها ينبع الحكم الجمالى والأخلاقى، لكن لابد أن تكون هناك إرادة.

فأخلاق نيتشه هى «أخلاق الإرادة» أو إرادة القوة.

ونقصد بالإرادة ها هنا إرادة القوة فى المقام الأول. ولهذا تتمثل هذه الأخلاق فى الأخلاق التى دعا إليها نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠).

يقول نيتشه : «ما الخير ؟ - كل ما يعلو، فى الإنسان، بشعور القوة، وإرادة القوة، والقوة نفسها.

ما الشر ؟ - كل ما يصدر عن الضعف.

ما السعادة ؟ - الشعور بأن القوة تنمو وتزيد، - وبأن مقاومة ما قد قُضى عليها.

لا رضا، بل قوة أكثر وأكثر ؛ لا سلام مطلقاً، بل حرباً ؛ لا فضيلة، بل مهارة...

الضعفاء العجزة يجب أن يفنوا : هذا أول مبدأ من مبادئ حبنا للإنسانية. ويجب أيضاً أن يُسَاعَدُوا على هذا الفناء.

أى الرذائل أشدّ ضرراً : الشفقة على الضعفاء العاجزين.

ذلك أنه «حيث توجد حياة، توجد أيضاً إرادة : إرادة قوة، لا إرادة حياة».

والحياة هى النمو، وهى الرغبة فى الاقتناء، والزيادة فى الاقتناء. ولهذا فإنها إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال. وطابعها المميّز هو الاغتصاب وهضم ما للآخرين. فالحياة إذن إرادة قوة. ولما كانت إرادة القوة لا تظهر إلا بواسطة الكفاح، «فإنها تبحث دائماً عن كل ما يقاومها». وكلما كثرت المقاومة، واشتدت الخصومة، زادت قيمة الحياة وأصبحت إرادة القوة أكبر ثروة وأعظم خصباً.

والحياة السامية تتشدّ الخطر، وتُلحّ فى طلبه، ووجودها محفوف دائماً بالأخطار، محاصر بالتهديدات. فكأنّ إرادة القوة إذن هى فى الوقت نفسه «إرادة الخطر». «أن يجعل الإنسان حياته فى خطر : هذا هو نتيجة إرادة فيّاضة سخية، لأن كل خطر كبير

يستثير حبنا للاستطلاع بنسبة ما لدينا من قوة وشجاعة». ومن هنا يقول نيتشه هذه الجملة الرائعة : «كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عِشْ فى خطر!».

والحياة فى جوهرها نماء وإكثار وتركيز متزايد للقوى الكونية فى الذات الفردية ؛ وهى اندفاع إلى إثراء نفسها والعلاء بها. وليس للحياة غاية خارج الحياة نفسها. وإنما غايتها علاؤها على نفسها.

وإرادة القوة هى مقياس القيم فى الحياة، «والقيمة هى أكبر مقدار من القوة يستطيع الإنسان أن يحصله ويستولى عليه».

ولكن مَن الضعيف، ومَن القوى ؟

الضعيف الشخصية هو المضطرب التركيب الروحى ، العديم الوحدة ؛ أما القوى فهو الذى تتجه فيه كل القوى متوترة نحو غاية واحدة، وتتضاغط دون صعوبة على شكل نَيرٍ، أى أن قواه كلها مرهفة وموجهة إلى غاية واحدة.

والضعيف هو رجل التساهل والتوسط والمساومة ؛ أما القوى فهو من يمثل الطابع المضاد للموجود الكائن أقوى تمثيل.

وليس للضعيف قدرة على مقاومة الإغراء ؛ أما القوى فيحوّل الإغراء إلى طبيعته هو بأن يتمثله ويجعله جزءاً من قدره. ولهذا فإن الضعيف يهول فى الإغراء تهويلاً شديداً ويصبح سلبياً خالصاً بإزائه، لا يستطيع أن يرد فعله، ولا يحول دون سيطرته عليه. أما القوى فيقابله برد فعل شديد، لا ليُبَعده ويتجنبه، بل ليسوده ويخضعه لذاته ؛ وتراه يقول : «ما لا يقتلنى يزيدنى قوة» أى أنه يُقبل على أكبر الأشياء خطراً وينشد أعظم المخاطر، طالما لم يكن من شأنها أن تقتله وتقضى عليه. وبهذا يزداد قوة، لأن إرادة القوة عنده قد اصطدمت بأكبر مقاومة وشعرت بأعظم انتصار.

والضعيف يريد السلام، والوفاق، والحرية، والمساواة، يريد أن يحيا حياة المحافظة على البقاء. أما القوى فيفضل المشكلات والهائل من الأشياء : «الواحد منهما لا يريد أن يخاطر بشيء، بينما الآخر يريد المخاطرة بكل شيء».

\*

وغاية الإنسانية هي خلق «الإنسان الأعلى». وأول صفاته البطولة، والنضال في سبيل مستوى أعلى باستمرار. ولهذا كان أبغض شيء إليه السلام؛ والحرب عنده أقدس شيء. وليس لديه سوى غرض واحد، هو أن ينتصر ويسود. ولا بد أن يعيش دائماً في خطر. ويبغض الشفقة أشدّ البغض. فهو قاس كل القسوة على نفسه وعلى الناس : «يجب عليك القسوة ! فمن هذا الطريق وحده يرتفع الإنسان إلى أعلى، حيث يقابله البرق ويحطّمه : فلترتفع إلى البرق ارتفاعاً كافياً».

وفي مقابل أخلاق الإرادة والقوة، نجد في إنجلترا في القرن الثامن عشر قبل نيتشه بقرن من الزمان أخلاق العاطفة يمثلها خصوصاً آدم سميث (١٧٢٣ - ١٧٩٠) الاقتصادي المشهور. فقد ألّف كتاباً بعنوان «نظرية العواطف الأخلاقية» (سنة ١٧٥٩) حاول أن يبين فيه طبيعة الإنسان وميوله الأساسية، خصوصاً تلك التي تتعلق بالأخلاق، فوجد أن التعاطف sympathy هو العنصر النهائي الذي يمكن أن تحلّ إليه العواطف الأخلاقية. لقد أقرّ بأن الطبيعة رتبت عواطف الاستحسان عندنا بحيث جعلتها تشمل الفرد والجماعة معاً ؛ لكن هذه العواطف لا تتبع «أساساً وجوهرياً» من أي إدراك للمنفعة. صحيح أن إحساسنا بالنتائج السارة للفضيلة يؤلف جزءاً كبيراً من استحساننا للأفعال، خصوصاً في أحوال «الفطنة (الحكمة)، والعدالة، والإحسان» - ومع ذلك «فإنه يبدو من المستحيل ألا يكون لدينا سبب آخر لامتناع سلوك إنسان غير ذلك الذي نجده في قمطر ذي أدراج، ننتفع به في وضع حاجياتنا. وعند الفحص الدقيق سنجد أن «من النادر أن تكون المنفعة هي السبب الأول للاستحسان، وأن الشعور بالاستحسان يتضمن دائماً في داخله إحساساً باللياقة».

وهذا الإحساس باللياقة propriety ينشأ أساساً من التعاطف مع مشاعر الآخرين، نحسّ به بتخيلنا لأنفسنا في نفس مواقفهم. «وشعورنا بالتوافق في الشعور مع إنسان آخر هو دائماً باعث على السرور، حتى لو كان الشعور الباعث على التعاطف أليماً، وهذا الشعور بالتوافق هو جوهر الاستحسان». «إن استحسان مشاعر الآخرين بوصفها ملائمة لموضوعاتها هو تماماً التعاطف معها... والشخص الذي يوليني تعاطفاً في محنتي يشاركني في الإقرار بمعقولية حزني». التعاطف إذن هو مصدر الاستحسان أو الاستهجان ؛ إذ به نفهم دوافع الفعل فنقرّها أو نرفضها. وهذا الاستحسان أو



الاستهجان يصير أخلاقياً إذا جعلنا التعاطف محايداً نزيهاً بالنسبة إلى أفعال الآخرين وأفعالنا نحن، ثم بالنسبة إلى أفكارهم.

وتتدرج في أخلاق العاطفة ما دعا إليه جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨)، خصوصاً في كتابه : «مقال في الأصل في عدم المساواة بين الناس» (١٧٥٥)، و«إميل : أو في التربية» (١٧٦٢). فهو في الكتاب الأول يؤكد نفور الإنسان بطبعه من رؤية الآخرين يتألمون، ويقرر أن العطف أو الشفقة *pitié* يمنع الناس من التوحش، ومن العطف تنبثق كل الفضائل الاجتماعية. وفي كتاب : «إميل» (الكتاب الرابع) يبين أن العطف أو الشفقة توحد بين الذات الآلة والذات المُشْفِقة : فنحن لا نتألم في أنفسنا، بل في غيرنا. وروسو دعا إلى انتزاع قناع النفاق واستئصال الحسد والكبرياء والاصطناع، تلك الصفات الملازمة للحضارة، ابتغاء الوصول إلى الشفافية، ومشاركة القلوب، والبراءة، والطهارة ؛ كما كان الشأن في الحال الأولية للإنسانية، حيث نَعِمَ الإنسان بالبراءة والخير ؛ ولكن المجتمع والحضارة والنظم الاجتماعية هي التي أفسدت طبيعة الإنسان وقد ولد خيراً بالطبع. وجعل روسو العبادة الرئيسية هي عبادة القلب أي الشعور الباطن المتمثل في الضمير، تلك الفريزة الإلهية الحاكمة على الخير والشر.

ولكن ما هو مفهوم المذهب الرومانسي للوجود والحياة ؟ يرى شبنجلر (٢) :

إن الوجود نسيج الأضداد ؛ ومحور الأضداد الصيرورة، والثبات. فإذا ساد الثبات كان الوجود هو الطبيعة ؛ وإذا سادت الصيرورة كان الوجود هو التاريخ.

ولكن الصيرورة جوهر الحياة أو هي الحياة ؛ أما الموت فجوهره الثبات أو هو الثبات. فالطبيعة والموت إذن متكافئان، والتاريخ والحياة إذن سريان.

والاتجاه هو الزمان، لأن الاتجاه معناه استحالة الإعادة، واستحالة الإعادة حد الزمان. فإذا كان مقابل الزمان هو المكان. فمقابل الاتجاه هو المصير. أما الامتداد فمنطقه القانون. وهكذا الطبيعة سياقها القانون ورمزها الامتداد، بينما التاريخ سياقه المصير ورمزه الاتجاه. والمكان إذن من شأن الطبيعة، أما الزمان فمن شأن التاريخ.

والمصير موضوع شعور لا موضوع تعقل، أما القانون فللتعقل لا للشعور. لأن القانون ثبات، والعقل لا يدرك الأشياء إلا على صورة الثبات؛ بينما المصير تيار متغير وحركة تسير، فلا يدركه إلا الوجدان.

هناك إذن ثنائية بين الطبيعة وبين التاريخ : فى الجوهر، والتركيب، والمنطق، والرمز، وأداة المعرفة.

فالأصل هو الوجود. والوجود وحدة جوهرها التضاد. فإذا عرض الوجود نفسه عرضها فى صورتين متضادتين : صورة الصيرورة، وصورة الثبات. وكلتا الصورتين ضرورية وكلتاهما ذاتية. أما صورة الصيرورة فهى التاريخ، وأما صورة الثبات فإنها الطبيعة. فالطبيعة والتاريخ هما «الإمكانيتان النهائيتان لتنظيم الوجود المحيط بنا فى صورة كونية».

وإنما ظهر التعارض بين الطبيعة والتاريخ واضحاً فى مستهل القرن التاسع عشر، وكان ذلك على يد الشعراء أولاً، شأنهم دائماً، فاندفعوا بمجدون الحياة، ويحملون على المادة، ويحاولون أن يفسروا كل شىء عن طريق الحياة على حساب المادة، حتى لا يعود لهذه الأخيرة وجود أو تصبح فى أدنى مرتبة من مراتب الوجود، وعلى رأس هؤلاء الشعراء جميعاً، جوته.

فالحياة يراها جوته فى كل شىء : «حينما تتردد فى اللانهاى السورة الواحدة الأبدية ؛ وحينما يتوتر الفلك ضاغطاً ثأياه العديدة الواحدة فى الأخرى بقوة، تفيض نشوة الحياة من كل الأشياء : من أصغر الكواكب حتى أكبرها، ويفنى كل تدافع وكل صراع فيصبح سكوناً أبدياً فى حِضْن الألوهية» أما ماهية هذه الحياة فيبينها جوته بقوله : «إن أعظم ما منحنا الله والطبيعة إياه هو الحياة، هذه الحركة الدائرية التى تقوم بها الذرة الروحية حول نفسها، والتى لا تعرف هدوءاً ولا راحة ؛ وإن غريزة المحافظة على الحياة والعناية بها هى غريزة فطرية فى كل إنسان لا يمكن الخلاص منها ولا القضاء عليها، ولكن خاصية الحياة ستظل مع ذلك سرّاً دائماً بالنسبة إلينا وإلى الآخرين» (بدوى ص ٢٤). لأن جوهر الحياة يختلف كل الاختلاف عن المادة أو الطبيعة. ولهذا يفرق جوته تفرقة دقيقة واضحة بين الحياة وبين المادة ويحمل على كل تلك المحاولات لتفسير الحياة على أساس آلى، فيقول : «إن الموجود الحى لا يمكن أن يقاس بشىء آخر خارجه ؛ وإذا كان لا بد من قياسه وتفسيره، فلا بد أن يكون الحى مقياس نفسه. إلا أن هذا المقياس مقياس روحى إلى أعلى درجة، فلا يمكن إذاً أن يكتشف بطريق الحواس. إن الدائرة نفسها لا يصلح مقياس القطر فيها أن يكون مقياساً للمحيط، فما بالهم قد حاولوا قياس الإنسان» (المرجع السابق ص ٢٤).

واستمرت هذه الرؤية أو الحركة وأكدت نفسها من جديد، وهذه الحركة الجديدة هي المعروفة بالمذهب الحيوى الجديد، وأقطابه من بين الفلاسفة دريش فى ألمانيا وبرجسون فى فرنسا. ولكننى سأكتفى بالاستشهاد بنظرية برجسون فى الحياة.

فالحياة عند برجسون تيار فى تغير مستمر يخلق صوراً جديدة فى كل آن. والحي يختلف عن المادة غير الحية بثلاث صفات رئيسية : فإن الحيّ يمتاز أولاً بأنه يكون كلاً مستقلاً قد خلقتة الطبيعة نفسها مقفلاً منعزلاً، لأنه مركب من أجزاء غير متجانسة يكمل بعضها بعضاً، ويقوم بأداء وظائف مختلفة تفترض الواحدة منها الأخرى، أما المادة فلا تستطيع أن تكون كلاً منعزلاً انعزالاً تاماً ويمتاز الحي بأن الماضى يؤثر عنده فى الحاضر، بمعنى أن الحياة «سلسلة واحدة من الأفعال يتكون منها تاريخ حقيقى»، فالزمان الحقيقى بمعنى المدة إنما يوجد بالنسبة إلى الكائن الحي فحسب. أما المادة فيمكن أن يقال إن لها زماناً، ولكن هذا الزمان زمان غير حقيقى. فإن الحاضر بالنسبة إليها لا يحتوى شيئاً أكثر مما يحتويه الماضى، وكل ما نجده فى المعلول كان من قبل فى العلة، بينما فى الكائن الحي لا نرى المعلول يحتوى على ما فى العلة فحسب، بل يحتوى على ما فى العلة مضافاً إليه كل ماضى هذا الكائن الحي. ومرجع ذلك وجود خلق مستمر وتجديد دائم. كذلك يختلف الحي عن المادة غير الحية بصفة ثالثة وأخيرة، وتلك هي أن الحياة فى تطورها تميل إلى زيادة مقدار الطاقة فى الكائنات العضوية الحية، بينما المادة تميل إلى الإقلال من مقدار الطاقة فى الظواهر الفيزيائية الكيميائية، تبعاً للمبدأ المعروف فى علم القوة الحرارية باسم مبدأ كارنو.

والحياة فى تطورها تسير فى خط واحد لأنها استمرار لسورة واحدة، هي ما يسميه برجسون باسم السُّورة أو النَّزْوَة الحيوية. وهذه السورة الحيوية دفعة تخلق باستمرار صوراً جديدة، فهي فى جوهرها قوة خلق دائم.

فالرومانسية اذن هي فترة فى تاريخ الإنسانية الأخلاقى أكثر أهمية منها فى تاريخ الفن. فقد استعاضت عن مثال إنسانى كان يفرض نفسه منذ النصف الثانى من القرن السابع عشر بمثال آخر ليس ميتاً ؛ وأحلت أخلاق القلب محل أخلاق العقل. وعلى صعيد الحياة العملية منحت الأصالة قيمة أخلاقية، وأسست حقوق المخيلة، ووضعت أخلاقاً فردية أمام أخلاق بورجوازية واجتماعية لم تتخل عن مكانها. وإذا كان للقلب حقوق كالعقل، فإن للفرد حقوقاً كالمجتمع ؛ وربما أكثر منه ؛ ولتفكيره الخاص،



ومخيلته، وحساسيته الخاصة، كل الحق أن تثبت وجودها في حدود أنها لا تسبب للمجتمع ضرراً ظاهراً، وأن يعتبر الفرد، الذي يجعلها تنتصر، أرفع من غيره في بعض الأحوال. وبذلك نرى ظهور أخلاقية جديدة، فهناك نوعان من الأخلاق، أحدهما صالح بنظر أولئك الذين يعتبرون عناصر طبيعية للمجتمع، أى الجماهير التى لا تظهر منها أية عبقرية خاصة، والآخر لأفراد النخبة، أولئك الذين يرفعهم الفن إلى العبقرية، إلى ما فوق غيرهم من الناس.

### ٣.

ذكرت في الجزء الثانى من هذا الفصل أن الرومانسيين وضعوا قيمتين أساسيتين للحياة : الحرية والجمال وقد تناولنا الأولى من منظور علم الأخلاق ethics ونتناول الثانية من منظور علم الجمال aesthetics.

أقام ديدرو معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء فعنده أن الجميل «هو الذى يحتوى - فى نفسه وفى خارج نطاق الذات - على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ؛ والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة»<sup>(٢)</sup>. ثم يفرق بين ما هو جميل وما هو لذيذ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم، كالأطعمة والروائح، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال، وإنما يقال إنها لذيدة، وطيبة، إذا استطابها المرء. ومعنى العلاقات أنا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشيء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى. ففى الأدب - مثلاً - لا ينبغى أن نقول إن الكلمة أو الجملة جميلة، دون أن نقف على موقعها بين الجمل، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة، وفى الموقف العام... وأما هى فى ذاتها فلا ينبغى أن توصف بجمال أو قبح ؛ إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب، والتناسق والملاءمة، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشيء الجميل، وإذن لا وجود لشيء جميل جمالاً مطلقاً.

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها، ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية، كما هو الشأن فى الشيء اللذيذ ؛ ولا بالمصلحة الخلقية، كما هو الشأن فى الخير؛ وتلك المتعة أساس حكم ذاتى ابتداءً، ولكنه عالمى نتيجة، كما شرحنا. فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتها، كما أن هذه العالمية فى الحكم الجمالى لا تستند إلى قاعدة. وحكم الخيال



المبنى على الذوق يوازى حكم العقل فى المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية تشبه المدركات المنطقية، ولكن بدون أدلة وحجج. ولذا كان الحكم الجمالى عالمياً، على الرغم من أنه غير موضوعى، لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ؛ وفى طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات، ولما يتسبب عنها من متعة. فالفن مسلاة حرة، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد، فى نشاط يشبه اللعب، دون غاية ؛ لأن غايته فيه نفسه.

وعند ديدرو «أن الحق والخير والجمال بينها وشائج وثيقة، أضف إلى الأولين بعض الصفات النادرة الوضاعة، فسيصير الحق جميلاً والخير جميلاً» (د. غنيمى هلال ص ٢٠٤) وقيمة الشاعر هى فى أن يصور موضوعات ذات أهمية عظيمة.

وكان للفيلسوف الألمانى كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) تأثير بالغ فى الفلسفة المثالية للفن ؛ كما كان لفلسفته صداها فى الأدب ونقاده فى أوروبا وأمريكا. وعلى الرغم من أنه قد بحث فى مسائل تحدث عنها ديدرو، مثل الجمال، والفرق بينه وبين اللذة والمنفعة ؛ فقد سلك - مع ذلك - طريقاً آخر غير الذى سلكه ديدرو فى البحث فى الجمال. فقد رأينا كيف كان اهتمام ديدرو بالجمال فى الفن وبصِلته بالواقع الذى يصوره ؛ ولكن «كانط» يهتم فى بحثه - أولاً - بخصائص العمل الفنى فى ذاته وفى داخله. فكل عمل فنى ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تتحصر الغاية منه. «وكانط» ينكر نظرية أفلاطون فى الجمال الخالد وانعكاسه فى الطبيعة، ومحاكاة الفنان على قدر موهبته لما يتيسر له من صور هذا الانعكاس. وعنده أن العمل الفنى له بنية ذاتية، وجماله فى هذه البنية، دون نظر إلى مضمونها، أو غايتها.

ويعد «كانط» مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، ومن أعظم الفلاسفة المحدثين، بل كثيراً ما يذكر على أنه أكبر فيلسوف حديث. وفى فلسفته مكان فسيح للفلسفة العاطفية المثالية، يناهض بها الفلاسفة العقلانيين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الجافة. ومبدوؤه فى الاعتداد بكل إنسان على حدة - بوصفه غاية فى ذاته - صورة من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت فى الثورة الفرنسية، وكما تبدت فى مؤلفات «روسو» الذى تأثر به «كانط» أبلغ تأثر. وتهمنا بخاصة هنا فلسفة «كانط» فى الجمال وطبيعته.

وفلسفة «كانط» ذات شأن فى التفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالى المؤسس على الذوق ؛ ولكنها بعد ذلك فلسفة شكلية، تظهر خطورتها فى إيلاء الشكل كل الأهمية، وتجريده من كل غاية. وفى هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه.

وقد كانت فكرة «كانط» فى الجمال قاسية، فالجمال المحض لا يتمثل فى سوى الشكل المحض. ويتجلى الجمال المحض - عنده - فى الأشكال التى يختفى منها كل مضمون، كالنقوش والزخارف والزينة فى شكل الأوراق، وهى أشكال لا معنى لها فى نفسها ؛ كما يتجلى الجمال المحض كذلك فى الموسيقى غير المصحوبة بفناء . وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذيق حسياً، كما قد يصاحب صور الكمال الفائقة فى الطبيعة والفن. فقد يقترن - مثلاً - بالخير، أو بما يبين عن غاية مثالية ؛ ولكنه فى كلتا الحالتين الأخيرتين ليس بالجمال المحض ؛ فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص فى جماله، بل يكون جمالاً تابعاً لغيره. وقد يساعدنا - نحن - اقتران الجميل بالخير، ولكنهما فى اقترانهما لا يساعد كلاهما الآخر إذا أمعنا فى النظر.

وبمثل هذا الفهم لمثالية الجمال والعلاقة بينه وبين الخلق، يرى فيخته Fichte (١٧٦٢ - ١٨١٤) - وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ كانط ومتأثر به بعض التأثير - أن الفن تحرير للذات من حيث هى، وفى هذا التحرير تمهيد للحرية الحقة ؛ كما يعتقد الفيلسوف الألماني شوبنهاور Schopenhauer (١٧٨٨ - ١٨٦٠) أن التأمل فى الجمال تأملاً روحياً خالصاً من الغاية - وتلك خاصة الإدراك الجمالى - ذلك التأمل يهيب لاهتداء إلى الزهد المطلق، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة.

وقد كانت فلسفة «كانط» ومن تأثر به من الفلاسفة أقوى دعامة لدعاة الفن للفن، وللرمزيين.

ويمكن أن نلخص رأى «كانط» فى الآتى : حصر «كانط» الجمال فى الشكل، وجعل الجمال ذاتياً فى إدراكه، وحرر العبقرية من كل قيد ؛ بل رأى أن الجمال الحق يتجلى فى صورته المحضة فى الموسيقى والزخارف التى لا مضمون لها ؛ إذ هو غاية فى ذاته.

ويخالف هيجل فى فلسفته كانط، فى أنه لم ينظر إلى الجمال من ناحية ذاتية شكلية، وكفى، بل نظر إليه كذلك من ناحية موضوعية، ومن ناحية المضمون، وكان له الفضل كذلك فى أنه لم يقف عند الحدود النظرية، بل حاول التطبيق على الفن من الناحية العملية، بتفسير الظواهر الفنية فى ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة.

والجمال - عند هيجل - ميدانه الإدراك الحسى إدراكاً لا يستلزم أقيسة عامة مجردة، والجمال فكرة عامة خالدة، لها وجود مستقل، وتتجلى فى الأشياء حسياً، وهى

فى ذلك تخالف الحقيقة فى ذاتها، لأن الحقيقة - من حيث هى - لها وجود ذهنى غير حسى. غير أن الحقيقة أيضاً قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عىنى . وفى حالة تحققها، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة، دون أقيسة مجردة، لم تكن حقيقة فحسب، بل كانت حقيقة جميلة. إذ إن هناك حقائق فحسب، وهى الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ؛ ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخالد. وفى هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال، لأن كليهما خادم - على طريقته الخاصة - لهذه الحقيقة. وفى هذا يتجلى مبدأ المثالية فى الفن عند هيجل، وهو مبدأ أفلاطونى فى جوهره. وللفن - فى فلسفة هيجل - قوانينه ووسائله الخاصة، وبها يتميز عن الخلق فى جوهره، فإذا كان لا ينبغى له أن يؤذى الإحساس الخلقى، فإنما يُطلب منه ذلك باسم الجمال الذى يهدف الفن إليه. ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية الفن فى ذاته مباشرة، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة، وأخطأ الغاية الخلقية معا. فمضمون الفن فكرة الجمال، مهما يكن مظهره الاجتماعى أو العملى.

وعند هيجل أن فكرة الجمال مرت فى ثلاث مراحل، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى، فى المرحلة الأولى - وتتمثل فى الفن الشرقى والمصرى - كانت السيطرة للمادة على الفكرة، وكانت الفكرة ضعيفة ؛ ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الجليلة التى تبعث على الرهبة لضخامتها، كالمعابد المصرية والقبور، وهذه هى المرحلة الرمزية عند هيجل، وفيها ينتصر الشكل على المضمون. والمرحلة الثانية هى المرحلة الكلاسيكية، وتتمثل فى الفن اليونانى، وفيها يتعادل المضمون والشكل، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل، فيما يرى هيجل. والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية، أو المرحلة الرومانسية، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة، واختل التعادل بين المضمون والشكل. وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى، وفن النحت يمثل الثانية ؛ فإن فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية، من موسيقا وشعر، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقه. وفى هذا ضعف الشكل، ليخلى مكانا للمضمون الدينى أو الفلسفى، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق.

وعند هيجل أن الفكرة - أو المضمون المثالى - يتراءى من خلال الصورة الفنية، أو العمل الأدبى ؛ ولكن الأفكار والأخيلة فى ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام



للخواطر، أو التفكير الفردي معزولا عما حوله ؛ إذ على الفنان أن يفكر تفكيراً جاداً في جوهر الحقائق في كل ما لها من امتداد وعمق، إذ بدون الفكر لا يكون المرء على وعى بما هو في دخيلة نفسه. وفي كل عمل فني عظيم، يرى المرء أن مادة الموضوع قد فُكّر فيها، وأعيد التفكير في جميع نواحيها. وللعمل الفني غاية فنية محضة، ولكن لهذه الغاية وسائلها من الطرق المتبعة في كل جنس أدبي، ومن أفكار الكاتب أو الفنان. وهذه الوسائل كلها مصدرها أنواع النشاط في المجتمع والعصر الذي يحيا فيه الفنان أو الكاتب. وفي حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده. فلا مناص، إذن، من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخي محدد المعالم.

ولكن هيجل يبقى بعد ذلك في مجال الفلسفة المثالية، التي تعنى بالفكر ذي الوجود المستقل. فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر. وفي مرحلة التطور الأخيرة للإنسانية، حيث لا يكون من فرق بين القضية *thèse*، والنقيض *antithèse*، وحيث تصير النظرية التركيبية - أي التركيب الناتج عن صراعهما - *synthèse* نهائية لا مناقض بعد لها ؛ وذلك حين تصل الإنسانية إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ؛ إذ ذاك، لن يكون وجود لسوى الحق، وأما الجمال فسيكون في عداد الماضي. وبهذا اكتسبت فلسفة هيجل طابعاً صوفياً ميتافيزيقياً لا قيمة علمية له، لأن مرده تجريدي محض.

قسم شلينج Schelling (١٧٧٥ - ١٨٥٤) العالم إلى مادة وروح. والعالم المادي في نظره تسيطر عليه ملامح التكوين المنطقي الهيجلي الذي يبدأ بالقضية ويضع نقيضها ثم يخلص إلى تركيبهما في صورة ثالثة. وهنا يماثل مسار الطبيعة منهج التفكير نفسه، ولذلك لا توجد هذه الدرجات الثلاث منفصلة وإنما شأنها شأن الأفعال الفكرية الأولية الثلاثة، وجميع الظواهر الطبيعية مظاهر متناوطة لقوة واحدة هي النفس العالية.

أما قوى الروح فتبدو في المعرفة والعمل والفن. ويخضع التطور التاريخي لثلاث حقبات : الحقبة الأولى قدرية وتخضع للمصادفة والقدر، وتمثل فترة انعدام الإرادة الإنسانية، وهي في نظره تاريخ العالم قبل ظهور الحضارة الرومانية. والحقبة الثانية هي التي بدأت بظهور روما ولا تزال تمضي في سبيلها وتستكمل وجودها، وتمثل فترة صراع الإرادة ضد القدر بوصفها مرحلة رد الفعل من جانب العنصر الإرادي في الإنسان. أما الحقبة الثالثة فستكون المستقبل بما يتوافر له من امتزاج بين هذين



العنصرين. وهكذا سيتحقق المطلق شيئاً فشيئاً أى يتحقق المثال فيصير وجوداً ولكن بدون أن يبلغ غايته القصوى؛ لأن الزمان لا يبلغ مداه لأنه غير متناه. ويستطيع الإنسان وحده أن يحقق بلوغ المطلق بواسطة الحدس الفنى أو العيان الفنى. باستطاعة الإنسان أن يرتفع إلى مستوى المطلق خلال الأعمال الفنية ؛ لأن الشعور بالجمال فى الطبيعة والفن أرفع صور الحياة الروحية. والفن هو الطريقة الوحيدة التى تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه أى باللاوعى فى العمل وفى الصنعة فضلاً عن أنها (أى الفنون) تدلل وتبرهن على أن الوعى واللاوعى شىء واحد فى الأصل.

وبهذا يصبح الفن الطريقة المثلى لتصور وحدة الفكر والطبيعة.. ووحدة العارف والمعروف.. ووحدة الأنا واللا أنا، فتزول كل متناقضات الوجود فضلاً عن تناقضات الفكر والواقع أو النظر والعمل أو التدبير والتطبيق.

والمهم هنا أن ندرك أن الطبيعة تبدأ بغير وعى، ولكنها تنتهى بوعى. وذلك لأنها غائية فى حد ذاتها. ولكننا لا نستطيع أن نصف هذه الغائية بأنها عاقلة ؛ ولذلك تتجلى هذه الغائية فى النتائج وليس فى الإنتاج نفسه. أما الإنسان أو الأنا فهى - على العكس من ذلك - واعية تماماً فيما يتعلق بالإنتاج نفسه ولكنها غير واعية فيما يتعلق بالنتائج. والطبيعة نفسها من نتاج العقل أو الروح بلغة شلينج وهى التى تتمثل أمام التأمل الإنسانى لمعاونة الذات الإنسانية على إدراك ذاتها ولكنها لا تستطيع أن تحقق هذا الإدراك الذاتى للذات. ولهذا تلجأ إلى مكمل بإدراك قوتها فى الإنتاج أى فى حريتها الإنتاجية الفعالة.

وهنا تبزغ الإرادة. فلولاً هذه الإرادة لما ظهر نشاط محض حر يتميز عن الإنتاج ذاته ولأصبح النشاط العقلى والإنتاجى شيئاً واحداً، فالإنتاج الذى ينشط فيه الأنا مقرون بالحرية التى يتمتع بها الإنسان تعبيراً عن إرادة مميزة عن الإنتاج نفسه.

ونقطة البداية عند شلينج هى إحلال الإرادة محل العقل، وبذلك أمكنه أن يوجد ثورة الفلسفة على نقطة البداية فى الفلسفة منذ الإغريق، وأدى تحطيم العقل كنقطة البداية الفلسفية إلى نتائج هائلة فى مجالات الفن ذاته، ولا يمكن فهم التحولات الكبيرة من بعد إلا بإمعان النظر فى هذه الثورة التى أحدثها شلينج، وهى ليست ثورة ضد العقل أى أنها ليست ثورة اللامعقول على المعقول كما يقول جوسدورف فى كتابه عن الأسطورة والميتافيزيقا، ولكنها ثورة تجاوز العقل Transrationnelle بمبادئ جديدة،

وقد انتصر اللوجوس Logos على الميثوس Mythos عند اليونان. وآن الأوان لكى نتخطى المعقول لنبلغ ما وراء المعقول لا لنبلغ اللامعقول.

والإنتاج الفنى مزيج من الوعى واللاوعى عندما تكون الأنا بصدد ممارسة العمل واعية لعملية إنتاجه. والمطلق هو الذى يتدخل لتحقيق الانسجام المنشود بين الوعى واللاوعى ويعود فيتجلى بوضوح فى النتائج. وعن طريق مظاهر المطلق التى تتجلى بوضوح فى النتائج ندرك فاعلية هذا المطلق ونعرف أنه يتجاوز العقل بهذه المظاهر. وذلك لأنه يبلغ عندئذ مستوى الخلق الفنى أو العبقرية المبدعة.

والإبداع الفنى ثمرة التقابل بين العناصر الفعالة. ولا يوجد بين الفنانين من ينكر هذه الحقيقة لأنهم جميعاً يعترفون بإقبالهم على العمل الفنى بدون أسباب واضحة. ويشرعون فى إنتاج عملهم الفنى لإرضاء حاجة لا تقاوم فى طبيعتهم. والواقع أن الشعور بالتناقض الباطن هو الذى يدفعهم دفعا إلى الإنتاج. بل يمتد هذا الشعور بالتناقض لا إلى تحريك الإنسان بكل قواه وإنما يذهب إلى حد التأثير فى أعماق وجوده وأبعد أبعاد جذوره.

ويولد الإبداع الفنى من التناقض الذى يبدو مستحيل الإزالة أو الرفع لأول وهلة، ولكن لا يلبث القضاء عليه من خلال عملية الإبداع أن يؤدى إلى شعور بانسجام لا نهائى. وفى الغالب ينسب الفنان العمل الفنى الذى يبدعه إلى موهبة طبيعية هى التى تحرره من معاناة التناقض الأولى.

ولذلك مهما يحدد الفنان العناصر الواضحة التى قصد إلى إدخالها على العمل الفنى فإنه فى النهاية يعجز عن توضيح المجموع المكتمل الذى ظهر بين يديه. وذلك لأن كل عمل فنى هو مزيج من الوعى واللاوعى. وبفضل الحرية يتغلب الفنان على التناقض بين الوعى واللاوعى. ولا يلبث أن يجد ما لا نهاية له من الأغراض التى حققها فى عمله ولا نلبث أن نرى عشرات التفسيرات لهذا العمل. وفى كل لحظة لا نعرف عادة الفوارق بين ما عمله بقصد وبين ما طرأ على عمله أمام هذا السيل اللامتناهى من العناصر والأفكار.

ولكن هذا اللامتناهى الذى يفجأ الرؤية عند انتهاء العمل الفنى هو نفسه الجمال. وهو نفسه المميز الرئيسى للعمل الفنى.

وقد يحدث عند الرؤية للعمل الفنى اكتشاف الجلال بدلا من اكتشاف الجمال أى أن العمل الفنى قد يحدث أثرا جماليا بالرهبة لا بالجمال نفسه. وعندئذ يسمى هذا جلالا ولا يسمى جمالا. فمنظر الموجة العالية العاتية التى يسجلها الفنان قد لا تثير بجماليتها ولكن بما فيها من جلال يحبس الأنفاس ويبهر النظر. وهذا يعنى أن الفنان لم يستوف حل المتناقضات المتصلة بالموضوع نفسه. ولو أمكنه حل المتناقضات حلا نهائيا قاطعا لظل الأثر الناجم عن الرؤية محصورا فى إطار الجمال. ويمكن التعرف على الجلال من الأثر الذى يحدثه فى الناظر إلى العمل الفنى ؛ لأنه يحرك عند المشاهد كل قوى النفس لتعاون بدورها على امتصاص عناصر التناقض التى لا تزال كامنة فى العمل بوصفها تهديدا للتوازن العقلى المنشود.

أما العمل الجمالى البحت فيبدو حرا حرية مطلقة ؛ لأنه لا يخضع لأى مطالب نفعية، ولا يخضع للمقومات التى تتطلبها أحاسيس اللذة.

ومهما يكن موقف شلينج فإنه يمثل نقطة من نقاط التحول الضخمة فى تاريخ الفكر والفن كما شهد بذلك كارل ياسبرز Jaspers.

يمثل برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١)<sup>(٤)</sup> تيارا لعب دورا خطيرا فى فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذى أخذ به أيضا كروتشه وهربرت ريد. وفى رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة، غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة، بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهبه فى الفن وفى تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون فى الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم فى البيئة، والتقى فى هذا أيضا مع الفلسفة البراجماتية التى ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع العملى والتجريبى، كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect الذى هو أداة سيطرة الإنسان على البيئة، والذى يعتمد على الوصف، ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الإنسان فى السلوك العملى ، وبين الحدس intuition الذى لا ندرك به سوى



حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة، بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية. يقول موضحاً فلسفته فى هذا الموضوع :

«هناك منهجان يختلفان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بأن ندور حولها، أما الثانى فيقضى بأن ننفذ إليها. ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التى نرتكن إليها، وعلى الرموز التى نعبر بها عن أنفسنا. أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أى رموز نتناولها. والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسبى ؛ أما الآخر فهو المعرفة التى تصل إلى المطلق» (المرجع السابق، ص ٢٢٤).

ويقول «لنفترض شخصية يصفها الكاتب فى قصة، ويأخذ فى سرد سمات هذه الشخصية فى أقوالها وأفعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة فى الوصف فإنه لن يصل إلى الشعور البسيط الذى يحس به إذا اتصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية ذاتها»<sup>(٥)</sup>.

ويترتب على ذلك أن ما هو من قبيل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحدس intuition أما أى شىء آخر فإنما يقع فى مجال التحليل analysis وفى حين يتصف الحدس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف العقلى sympathie intellectuelle الذى نعرف به الشىء معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على العكس من ذلك ؛ لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها ؛ فهى أقرب إلى ترجمة الشىء برموز. وليس كذلك الحال فى المعرفة الحدسية ؛ لأنها فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفرديتها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس، ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق - إنها ذاتنا المستمرة فى الزمان، وهذا الزمان الذى ندركه بالحدس الباطنى شىء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمى المنقسم الذى يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة durée. وعلى هذا النحو أيضاً، ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فىرى أنها بدورها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلتفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفنى . وهكذا على سبيل المثال علم المصور الإنجليزى كونستابل Constable فنانى الحركة الرومانسية من



الإنجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحدس الذى به يكتشف الفنان دائماً الجديد .

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على الخبرة الفنية فى ثنايا بحثه فى الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفاً خاصاً .

والفيلسوف الإيطالى بِنْدِيكْتَوِ كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢)<sup>(٦)</sup> هو خير من يمثل نزعة الصياغة التعبيرية Expressionisme فى فلسفة الجمال . وهو متأثر فى مثاليته بهيجل ؛ بل إنه ليذهب فى هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيجل فى فلسفة الفكر . وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط : النوع الأول منها هو الحدس intuition ، أو التصور الصادق ، وهو موضوع الجمال ؛ والنوع الثانى هو وقوف الفكر على ما هو كونى ، وتوحيده مع الوعى الفردى ، وهى عملية الإدراك ، وهى موضوع المنطق . والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظرى للفكر ؛ ويقابله الجانب العملى ، جانب الإرادة - وفيها يتمثل النوعان الآخران من النشاط الفكرى - لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردى ، أى ترمى إلى تحقيق ما يخص الملابس الفردية ، وتتمثل فى النشاط الاقتصادى ؛ وإما إرادة عالمية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التى تتجاوزه فى غائيتها ، وفى الحالة الأخيرة تكون الإرادة خلقية ، وهى موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التى تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية<sup>(٧)</sup> .

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلاً لفلسفته المثالية فى الروح ، وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط ، نشاطاً نظرياً ونشاطاً عملياً ؛ فالنشاط النظرى له مظهران : أحدهما جمالى يتبدى فى المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغايته الجمال والآخر نظرى يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق . أما النشاط العملى للروح فيظهر فى الاقتصاد ويبغى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة . كما يظهر من جهة أخرى فى الأخلاق التى تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة .

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ؛ ذلك لأنه أولى درجات التعبير عن نشاط الروح ، وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد . إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل ؛ ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التى تتعامل بها الفلسفة والعلم .

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistics ؛ ذلك لأنه العلم الذى تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media ، وهو أيضاً علم فلسفى ، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن.

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين فى علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس intuition . ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس، فيؤكد أن الحدس ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحاً خالياً، وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجرى فى العقل الإنسانى ، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل، بل يتكون فى وعى الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images . وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائى lyrical expression هو قوام كل الفنون.

إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسيين : مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذى يعبر عنه الشاعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما البعض ؛ ذلك لأن الإنفعال the feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله ؛ ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معاً، بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition . وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى.

وفى مكان آخر يقول :

«فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً، وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس وإنما هى مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس والصورة التى هى مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هناك ذرات - كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى بين الحدس

الحقيقى الذى يؤلف جسماً حياً وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذى هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو فى سبيل أى غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك، لكونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً. أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظة (الفنائية) فى صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف<sup>(٨)</sup>.

والحدس عند كروتشه هو إحدى صورتين للمعرفة ؛ فالمعرفة إما حدسية وإما منطقية ؛ فأما المعرفة الحدسية فمستمدة من الخيال، وأما المعرفة المنطقية فمستمدة من العقل؛ الأولى تتعلق بالفردى، والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء ؛ الأولى منتجة للصور الخيالية images، والثانية منتجة للمفاهيم أو للتصورات concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس فى الحياة اليومية ؛ لأن هناك من الحقائق ما لا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقى، وكثيراً ما يجد الساسة قصوراً لدى من يقتصر على التفكير المجرد ولا يتاح له الحدس الحى بالظروف الواقعية. والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس فى الأولاد، ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأفكار المجردة، ويحكم بفضل الحدس المباشر، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدى فى حياته بالحدس لا بالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحدس عن الإدراك فيبين أن الحدس أوسع من الإدراك، لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكاً. فالحدس يجتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس ؛ لأن الإحساس محدود بمقولتى المكان والزمان ؛ فلون السماء مثلاً لون شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لحدس وليس لإحساس.

وينتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير ؛ ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسده فى تعبير، أما ما لا يتجسد فى موضوع خارجى فيظل على مستوى الإحساس ؛ لأن الروح عندما تحس تقوم بفعل تصوير وتعبير. والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات؛ إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات. إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسى



يتضمن قدرتنا على أن نصوره فى ورقة أو لوحة. ومن العبث أن نقول إننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل بفضل مهارته فى تجسيدها على اللوحة. ولكن ما أبعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة ؛ لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه ما لا يراه الغير. إن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة ؛ وفى هذا يذكر كروتشه قول مايكل انجلو «لا يصور المصور بيديه بل بعقله». إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح. ويلخص فكرته بقوله :

«بناء على ما سبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive knowledge as expressive knowledge. إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية، ومستقلة عن التحديدات التجريبية، ومستقلة عن الواقع واللاواقع، وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة، وهذه الصورة هى التعبير. إن الحدس هو التعبير ولا شئ إلا التعبير»<sup>(٩)</sup>. إن الحدس الذى هو فى نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تجرى على مستوى الروح. أما الوسطة فهى أداة التوصيل ؛ ومن هنا لا يجوز فى رأى كروتشه الخلط بين العمل الفنى وبين واسطته المادية أو الموضوع الفيزيائى الذى هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة technique يقول :

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية؛ لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا فى العقل الخالق لها. ولكى نستبعد أى لبس يحيط بانتفاء الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيداً فى هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية، بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقين بها. وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشئ من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعاً للجهل ignoratio elenchi. وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضاً إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتميز بينها وفقاً لمادتها إن كانت أصواتاً أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical<sup>(١٠)</sup>.



وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفنى أهمية الجانب الفيزيقي المادى، فى حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذى يتم على مستوى الوعى والروح. ويجيب على السؤال الرئيسى ما هو الفن ؟ بقوله : إنه رؤيا أو حدس vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm، والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة فى وعيه. وكلمات حدس، ورؤيا، وتأمل، وتخيل، وخیال، وتصور، وتمثيل، intuition, vision, contemplation, imagination, fancy, figuration, representation كلها مترادفات تتكرر باستمرار حين نتحدث عن الفن. وتتطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التى يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه فى الفن، وهى المذاهب التى توحد بين الفن وبين الوقائع المادية physical fact، أو التى توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة، أو التى توحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى، أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

وعند كروتشه أن الفكر - فى حالة نتاجه الفنى عن طريق الحدس - يخلق الجمال (وهى الحالة الأولى من حالات الفكر الأربعة السابقة) ؛ والفكر فى هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجى تمام الاستقلال ؛ لأن العالم الخارجى لا وجود له فى خارج عملية الإدراك. والأصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر فى خلقه، وأما الخلق الجمالى نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس.

على أن العمل الفنى - عند كروتشه - لا بد فيه من الكمال والتمام، ويظهر ذلك فى اتساقه ووحدته ؛ وذلك أننا نتعرض لتأثرات وانطباعات خارجية قد تبقى فيها سلبين ؛ ولكن عندما نكافح - بقوتنا الحدسية - لنسيطر على الاضطراب الذى نتعرض له، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنه إحساس موضوعى ؛ وعندما تتجح القوة الحدسية فى هذه السيطرة والتأمل، يكون التعبير، فيكون جمال التعبير. فالجمال شكل موحد كامل، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابكة بالحضارة المعاصرة، وكان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا ؛ فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة، وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعلام فكرنا المصرى الحديث، وفى مقدمتهم عباس

محمود العقاد وتوفيق الحكيم وزكى نجيب محمود. وسبق أن تحدثنا فى الفصل الثانى من الباب الأول عن «الوضعية المنطقية والتحليلية» فى جماليات زكى نجيب محمود. وسوف نتحدث فى الفصل الثانى من الباب الثالث عن فكر توفيق الحكيم. وفيما يلى نتحدث عن «الجمال والحرية عند العقاد».

## الجمال والحرية عند العقاد :

ذهب مفكرنا وأديبنا الراحل عباس محمود العقاد مذهباً فى الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية.

فى خلاصة اليومية<sup>(١١)</sup> سنة ١٩١٢ تكلم العقاد عن الجمال والجلال ووضع تفرقة بينهما فقال : الجميل كل ما حُبب الحياة إلى النفس، وأظهرها لها فى المظهر الذى ييسر لها الرجاء فيها، ويبعث على الاغتراب بها. والجليل كل ما حرك فيها الوحشة، وحجب عنها رونق الحياة. فالربيع والصباح والنور والصحة والشباب والحركة والمناظر الرائقة والخضرة والأبنية المزخرفة ؛ كلها جميلة ؛ لأنها تتعش الحواس، وتذكرها بالحياة. والشتاء والليل والظلمة والمرض والهزم والسكون والقفار المخيفة والأطلال الدارسة والصروح القوية المتينة التى تتبى بتعاقب السكان عليها والمعابد والهيكل والقوى الطبيعية الهائلة ؛ كلها جليلة ؛ لأنها تقبض الحواس، وتميل بالنفس إلى التضاؤل والضعف أمام رهبة الفناء وعظمة الطبيعة وضخامتها. الجميل مظهر القدرة، والجليل مظهر القوة. والنفس تقابل القدرة بالإعجاب والقدرة بالخشوع.

يقول العقاد فى مقدمة المطالعات<sup>(١٢)</sup> : «وكأنى بالجمال هو غاية الحياة القصوى التى هى أسمى من جميع ما تتاله المنافع والأغراض. وما الجمال ؟ إنه الحرية ؛ فنحن نشترى الحرية العزيزة بالقيود الثقيلة، بل نحن لا نجد الجمال ولا نوجده إلا إذا ألفنا بين القيود والحرية، وأصلحنا ما بينهما من التنازع والتنافر. وإنك لتستطيع أن تتخذ من «التأليف بين القيود والحرية» ميزاناً صحيحاً لوزن الأمم والأفراد والحضارات والآراء والفنون. فكلما اقتربت الأمة أو الفرد أو الحضارة أو رأى أو الفن إلى حسن التأليف بين أفراح الحياة وأحزانها، بين خيالها وعروضها، بين معناها وصورتها، كانت أقرب إلى السمو والنبالة والصدق، لأنها أقرب إلى القصد الإلهى ووجهة الكون البادية فى جميع أجزائه».

وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما ييسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول : إن اللمس الجميل هو اللمس الناعم الذى تساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذى لا ينحاش كما يقول المغنون، والذى تحس وأنت تسمعه أنه خارج من حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول فى الفكر الجميل، فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذى لا ترين عليه الجهالة ولا تثقله الخرافات، ولا يصده عن أن يصل إلى وجهته صاد من المعجز.

ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك فى الفنون الجميلة جملة واحدة ؛ لأنها هى الفنون التى تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة. وما من شئ تستجمله، وتخف نفسك إليه، وهو مفلول الخيال منقبض عن وظائفه، حتى الأخلاق : ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى ، وترفع عن الضرورة، وقوة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار.

فالجمال إذن هو الحرية. والجمال فى الجسم الإنسانى هو حرية وظائف الحياة بوسهولة مجراها، ومطاوعة أعضاء الجسم لأغراضها، وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملية لكل إشارة من إشارتها.

وكان العقاد يؤمن برسالة الأديب فى التبشير بدين الحرية. وكتب يقول : هل للأدب كله رسالة تتفق فى غايتها مع اختلاف رسائل الأدباء وتعدد القرائح والآراء ؟ نعم. لهم جميعاً رسالة واحدة هى رسالة الحرية والجمال ؛ العدو الأدب منهم من يخدم الاستبداد، ومن يقيد طلاقة الفكر، ومن يشوه محاسن الأشياء. وخائن للأمانة الأدبية من يدعو إلى عقيدة غير عقيدة الحرية. ورسالة الأدباء كافة هى التبشير بدين الحرية، والإنحاء على صولة المستبدين ؛ فما من عداوة للأدب، ولا من خيانة لأمانة الأديب أشد من عداوة «القوة العضلية» وأخون من خيانة الاستبداد.

ومن هنا كان الجمال عند العقاد يترجم روح الشعب، ويعكس ميزة الحياة الشعبية على أعمال الفنون عند تحقيق الحرية التى هى قمة الجمال فى الفن وفى الحياة على السواء.



ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية ؛ ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها في ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبس ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختاراً مريداً. وإنما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جميل وشيء أجمل منه، وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس؛ ولا يكون ذلك فيها إلا حين تحب الجمال منظوراً أو مسموعاً أو جائلاً في النفس أو ممثلاً في ظواهر الأشياء. وذلك الذي عنيته بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين، لا يبغي من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القيمة الجمالية.

والحرية التي يقصدها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود؛ لأن القيود والقوانين هي أساس اختيار الحرية.

يقول : انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مثلٌ حق لما ينبغي أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهى قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقه نفس لا حد لها حين يخطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال في عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

وكلما زاد نصيب الشيء من العوائق التي تقيد أداءه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء.

وكان العقاد في تلك الفترة من حياته أيضاً قد أصدر كتابه المسمى «مراجعات في الآداب والفنون» سنة ١٩٢٥ وتناول في أحد مقالاته معنى (الجمال في الحياة والفن) وقال العقاد : إن الحرية في رأيي هي العنصر الذي لا يخلو منه جمال في عالم الحياة أو في عالم الفنون. وإنما مهما نبحت عن مزية التفاضل بمراتب الجمال في الحياة لا نجد هناك إلا مزية حرية الاختيار. على أن المادة الصماء نفسها تتفاضل في الجمال بحسب ما تبدو لها من حرية الحركة ومشابهة الإرادة فتروقنا النيران والرياح والأمواه

وتطلق فى نفوسنا خوالج الحياة ونعاطيها شيئاً من العطف لا نعاطيه لغير الأحياء. وليس لها فضل ظاهر على عامة الجماد إلا بما تخيله للناظر من حرية الإرادة ومحاكاة الحياة. ومن ثم ربما كان الأصوب والأوضح أن نقول : إن الجمال هو تغلب الحرية على الضرورة، وإن هذه الفكرة هى فكرة الجمال فى الحياة وفى الفنون كلها من موسيقى وشعر وتمثيل وتصوير ورقص ورياضة. وفكرة الجمال فى الحياة هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون. فلا فن بغير تطلع ولا تطلع بغير حرية. ولكن ينبغى أن نذكر أن الحرية تستلزم المنع، وأن الجمال هو غلبة الحرية على القيود، أو هو ظهور الحرية بين الضرورات<sup>(١٢)</sup>.

## الفصل الثالث

### الأنس الفنية للمذهب المثالى (الرومانسية)

#### ١.

الرومانسية اتجاه فنى، أو مجموعة من الاتجاهات الجديدة تهدف إلى تحرير الفن من عوائق التقليد والذوق، وتدخل عليه كثيراً من اللون والحركة وتعيشه بحرارة العاطفة. والرومانسية أيضاً وضع أخلاقى وفلسفى، ومفهوم للحياة والفكر.

ولعل أهم ما تناوله الرومانسيون بالتغيير المحورى هو : مفهوم الأدب، فقد استعاض الرومانسيون عن المفهوم القديم للأدب كتقليد، بمفهوم جديد للأدب كتعبير. والتعبير قد يكون تعبيراً عن حالة من حالات المجتمع أو عن روح قومية ووطنية؛ لكنه كان مفروضاً كصفة مميزة له عند الرومانسيين أن يكون تعبيراً عن النفس، وعن شخصية الكاتب، وتجربته فى العالم كما عرفه أو كما يراه، فالأدب الرومانسى أدب يكتبه صاحبه «ليعبر» عن نفسه، ولا يكتبه ليصور «الحياة». وإذا كان رائد الأديب مجرد التعبير عن نفسه؛ فهو فى حل من أن ينقل أخباره إلى قارئه أو لا ينقله؛ لأن مراده هو التعبير أولاً لا التصوير. وهو يجعل من نفسه مقياس كل شئ فى الوجود. وهو فى حدود فنه يكتب ما يشاء على النحو الذى يشاء، ولا يتقيد بالقيم التى تواضع الناس عليها.

«لبُّ الرومانسية، كما يقول «فاجيه» - وكلماتُ هذا الناقد تنطبق على مجموع الرومانسية الأوروبية، وإن كان لا يقصد سوى فرنسا. هو كره الواقع والرغبة فى الانفلات منه... فى التحرر من الواقع بفضل الخيال، التحرر بالانعزال والانحباس فى مذبح الحساسية الشخصية...» فليس مدهشاً أن يُولَدَ هذا التضخم للخيال والحساسية



- وهما ملكتان شخصيتان كلياً تستعبدان الملكات الفكرية الخالصة التي بها يتواصل الناس بعضهم وبعض - أنانية كثيراً ما لاحظها النقاد. ويرى بعضهم فى هذا الهوس بالذات الطابع المميز للرومانسيين.

ومن جهة أخرى ، فإن النمو الفائق لهاتين الملكتين يُتيح للعقول القوية والنفوس الكريمة أن تتجاوز هذه الحالة من الاضطراب واللبس. إن قلبهم يرتعش لنداء الحب والطبيعة والوطن والإنسانية. ويمكن أن نُطلق صفة رومانسى على الاندفاع إلى الجمال غير المحدد، إلى ما لا نهاية لجماله، وهو نتيجة الانفصام الداخلى بين المثل الأعلى والواقع. وغالباً ما تتجسّد أحلام الرومانسيين ويتّطلق الخيال إلى مثل أعلى؛ لكنّ العنصر العقلانى والعملّى هو الذى يُعوزهم؛ إذ يظلّ مثلهم الأعلى مشوشاً أو غير قابل للتحقيق. النفس الرومانسية ليست إذن انفعالية دائماً. إن فيها غنى وتنوعاً يجعلانها، بالرغم من فجواتها أو نقائصها، جذابة ومثيرة لاهتمام مؤرّخ النفس الحديثة. إنها تتّجه بحماسة إلى الجمال خاصة فى جميع أشكاله، ولا سيّما إلى الأشكال التى كانت نفوس الكلاسيكيين لا تتفتح لها طواعية، إلى أزهاها ألواناً وأشدّها بريقاً.

والرومانسية مذهب ثائر، وهو طليعة المذاهب الحديثة، وفى الرومانسية تراءت اشتراكية على نحو ما، فى دعوة «سان سيمون» وأتباعه، على الرغم من طابعها الحالم، ولكنها مهدت للنزعة الواقعية. وللرومانسية كذلك طابع مثالى مبنى على أسس جمالية، منها نسبية الجمال، واستقلال الجمال، كما دعا إلى ذلك «ديدرو»، ثم «كانط».

## ٢.

فما هى الأسباب التى انتجت تطور الحساسية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ؟ من الصعب جداً الجواب على ذلك؛ إنها تكمن فى تطور المدنية العام، ومرهونة بألف من معطيات النظام الاقتصادى والسياسى؛ وهذا التطور هو بلا شك نتيجة طبيعية لهرم مدنية تنتقل من الصلابة إلى الحساسية، وبعد أن اكتسبت حقوق العقل فى صراع عال تركت حقوق القلب حرة فى التعبير عن نفسها.

فى هذا الضيق الأخلاقى المعنوى الذى أسهم فى صنّعه الوضع التاريخى للكلاسيكية وانحلال البنى الاجتماعية، وإن كان يبدو أنّ ضعف العقائد الدينية هو سببه الرئيسى.

فى هذا الوضع يتناقض دور العقل كمرشد ودليل؛ ويعلو دور الخيال والحساسية؛ إذ يتساق المرء وراء أحلامه وأهوائه، فيدلل ويتعهد هذه الأهواء وتلك الأحلام.

### ٣.

ولم يكن ظهور الرومانسية الإنجليزية كما يقول محمد عنانى وليد العوامل الأدبية وحدها بل كان وراءها عوامل فكرية أو ثقافية لا تقل أهمية عن العوامل الأدبية، منها أفكار الحرية والمساواة التى أتت بها الثورة الفرنسية، والعودة إلى الإنسان العادى أو الارتقاء بلغته ومشاعره إلى مصاف الأدب الرسمى (polite literature) وخصوصاً فن البالاد أو الموال الغربى، أى القصيدة التى تعتمد على الإيقاع البارز للنظم (overpowering lilt) والثقافية وتتضمن خطأ قصصياً أو حكائياً واضحاً، وتستمد مادتها من الحياة المألوفة للناس، والمشاعر المشتركة بين الجميع، كما كان المجتمع يمر بحالة فوران نتيجة التغيرات الاقتصادية التى أدت إلى تضخم المدن وهجر الريف، الأمر الذى دفع الأدباء دفعا إلى محاولة معادلة كفتى الميزان بالعودة إلى الطبيعة ونبتذ مناهج الحياة الجديدة التى سادها طلب الكسب والإغراق فى جمع الثروة، إلى جانب ما نعرفه عن ملل الناس من «الفلسفة الآلية» (mechanistic philosophy) التى تفصل بين حياة الإنسان وبين المشاعر الدينية، ونشدانهم منابع أصفى وأعمق للدين لا فى المؤسسات الكهنوتية بل فى العقول والقلوب، أو قل فى نفس الإنسان<sup>(١)</sup>.

فى الحقيقة، لا يُحبّ الانجليز الثورات؛ فقد اكتفوا بتلك التى حدثت منذ ثلاثة قرون؛ وهم يؤثرون عليها التغيرات التدريجية والجزئية. وكلمة ثورة كلمة كبيرة جداً إذا أريد بها الإشارة إلى التحول الذى أصاب شعرهم بصورة رئيسية، وأصاب روايتهم ونقدهم فى بعض وجهاتهما، بين ١٧٩٨ و ١٨٣٠ تقريباً. ومع ذلك، فنحن نشهد هجوماً كلياً على الكلاسيكية عندما نقرأ بعض صفحات وردزورث، كوليردج، كيتس، سكوط. وهى الصفحات الوحيدة تقريباً التى تعرض نظريات أدبية ذات اتجاهات رومانسية؛ أما الهجمات العنيفة التى يشنها «بيرون» على المجددين وهو يدافع عن «بوب» والشعر الكلاسيكى فتخدم الاتجاه المضاد. لا شىء يشبه كمية الشروح للمبادئ، وكمية الكتابات النظرية والنقدية التى ميزت الثورة الرومانسية فى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. كما أن

الانجليز لا يحبّون النظريّات المجرّدة أكثر من حبّهم للثورات؛ فلقد اكتفى دائماً رومانسيّوهم بإنتاج آثار أدبية ذات قيمة عالية، وهى آثار كانت تفترضُ ضمناً مفاهيم جديدة عن الأدب وعن الشعر خاصة.

ولم يكنْ هناك مدارس؛ ولا جماعات تتشكل، ويناضل أفرادها جنباً إلى جنب، كما كان الأمر فى ألمانيا والسويد وفرنسا ومصر، ولم تكنْ هناك جماعات سرّية لها أماكن اجتماعها المعهودة، كما كان الأمر فى ميلانو ومدرّيد؛ ولا صحف أدبية مهمّتها الإعلان عن الأفكار الجديدة والدفاع عنها كالصحف التى كانت تظهرُ فى برلين وبرشلونة وميلانو وباريس والقاهرة. وأقصى ما نشاهده فيها شىءٌ شبيهٌ بالجماعة الأدبية فى اتحاد وجهات النظر الذى يجمع زمن وردزورث إلى كولريديج، وفى التعاطف الأدبى الذى يُقرب بيرون وشيلى، ويقرب شيلى وكيّتس.

## ٤.

فى ألمانيا كان هناك ثلاث مدارس للشعر الرومانسى . وهؤلاء الشعراء كانوا من الرومانسيين المتحررين من النظريات التقليدية والمستقلين عن أى مدرسة، ونجد من بينهم «هولديرلان»، وهو عبقرية رفيعة خالصة، تحطمت حياته التى كانت تُبشّر بالخصب فى سنّ الحادية والثلاثين بسبب الجنون، يستحضرُ فى شعره مثالية صوفيّة يونانية، مختلفة أشد اختلاف عن اليونان التقليدية، كما كان يفعلُ قبله بقليل أو بعده بقليل «شينيه» و «فوسكولو» و «كيّتز»؛ وفكره أكثر تشبّعاً بالفلسفة من فكرهم. وهناك «روكيرت» و «بلاتين» وهما مستشرقا الرومانسية الألمانية؛ كانا فنّانين أكثر منهما مفكرين، فسارا على الطريق التى اختطّها جوته فى «الديوان»، وقلّدا بحور الشعر العربية والفارسية، وأضافا أوتاراً جديدة إلى القيثارة الغربية. ويُقبّل شاميسو، ومولر، وايكندورف، وأوهلاند خاصة، على نظم الموشحات الغنائية والأغاني الفطرية الشعبيّة التى حثّ عليها رومانسيّو الأقطار جميعاً. وكانت هذه الغنائية الموضوعيّة والشعبيّة التى دعا جوته الشعراء الشباب إليها قد بدأت تنتشر، وكان شليجل يتمنى أن يوجد فى ألمانيا من يجمعها فى ديوان كما فعل «بيرسيه» فى فرنسا.

يُنْبغى أن نضمّ إلى المدرسة الرومانسية الأولى ما يُسمّى جماعة هيدلبرج، وهى أدنى شأنًا فى جميع الجوانب. وليس فيها سوى كاتبين لهما بعض القيمة الأدبية وهما



«أرنيم» و «برنتانو»، وانضمَّ إليها بعضُ الوقت الشاعرُ المسرحي «لا موت فوكيه»، والناشر «جوريس» لنشره كتبًا شعبيةً ألمانية. وأربعتهم ولدوا في عام ١٧٨٠ تقريبًا، وهم أصغر بعشر سنين من سابقهم.

وَأَلَفَ أرنيم وبرنتانو اللذان استهلا حياتهما الأدبية سنة ١٨٠١ بأعمال بارزة الرومانسية، إذ ألفا معا ديوان الأغاني الشعبية الشهيرة : «بوقُ الفتى العجيب» (١٨٠٦ - ١٨٠٨)؛ وفي هذه الفترة تجلَّى تأثيرهما. ومع أنهما ظلَّا خارجين عن المدرسة الرومانسية الأولى إلا أنهما كانا يُبديان الكثير من السمات العامة المشتركة بينهما في المطامح الوطنية بل وقومية الجامعة الجرمانية الكارهة للفرنسيين؛ والميل الأشدَّ إلى عنصر الخرافة والعنصر الشعبي في الشعر والحكاية. وقلَّما تُفضى هذه الاتجاهات الأدبية والسياسية، المثالية، المشوَّشة غالبًا، بأقلامهم إلى أعمال أدبية متوازنة مُرضية للفكر : بل أثمرت مسرحيات مشوَّشة ذات تطلَّعات عريضة، أغنى باللمحات منها بالموهبة، وروايات «أرنيم» المُفرضة أو التاريخية، ومسرحيات برنتانو وحكاياته، حيث تختلط الصوفيَّة بالواقعيَّة؛ وكل ذلك رومانسي إلى أقصى حدود الرومانسية بسبب المكانة التي يحتلها فيها الماضي والخرافة وعامةُ الشعب واللونُ المحلي. ونفسُ الاتجاهات نجدها في ديوان «جوريس». لقد كان رومانسيو هيدلبرج مثل سابقهم في أثينا وبرلين، أكثر إخصابًا بالمقدِّمات المذهبية. ولكنهم لم يكونوا يتذوقون كثيرًا اللهجة العدائية وروح الدعابة لدى الأخوين شليجل، أي برنامجهما الرومانسي، كما يقول برنتانو. وفي نحو عام ١٨٠٨ بدأت الأفكارُ الرومانسية تصل إلى فيينا أيضًا.

وأخيرًا يُطلق اسم «مدرسة سواب» على جماعة من الشعراء كانت تضم، في شتوتجارت أو فيما حولها، بين ١٨١٠ و ١٨٣٠، «أوهلاند»، و «كيرنر»، و «سواب»، وثلاثتهم شعراء ولدوا بين ١٧٨٥ و ١٧٩٠ وليس لهذه الجماعة ذات الإلهام الرومانسي الخالص برنامج محدد ولا مظهرُ المحاربة؛ فقد كانت تقاومُ الشعرَ الميتافيزيقي في المدرسة الأولى وسخريَّتها، وتدَّعو إلى أن ينشد كلُّ منهم ما ينشد بحريَّة، وبدون تأنُّق في الشكل والعواطف؛ ومصدرُ إلهامها محلي في الغالب، شعبي وفلاحي، يتحلى دائمًا بالنقاء والصفاء من الناحية الأخلاقية، في مواجهة التحلل الأخلاقي عند شليجل. وأوهلاند هو زعيم هذه الجماعة؛ أما «كيرنر» فهو أشدهم رومانسيَّةً. وقوام رومانسيَّتهم الخرافاتُ والمشاهدُ المحليَّة، والعواطف الرقيقة الحاملة : وفيها يَسْتَشعِرُ المرءُ الجوَّ الأخلاقي والشعري للجنوب الغربي في ألمانيا القديمة.



وفى الأدب الفرنسى الصرف أدرك الشعراء لأول مرة إمكان تجاوز منزلة «ماليرب»، وتأكدوا من وجود شعراء عباقرة أو موهوبين قبل المدرسة الكلاسيكية، وذلك بعد ظهور كتاب سانت بوف «لوحة الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر» سنة ١٨٢٧ - ١٨٢٨؛ واكتشفت أيضاً أخبار القرون الوسطى ومادتها الفنية التى قدمتها للشاعر والمؤلف المسرحى والمؤرخ. بل أدرك الجميع إمكان إبداع أدب جدير بأجمل شىء خارج التقليد الكلاسيكى. وبرزت هذه التأكيدات الثلاثة: تلاشى التقليد الكلاسيكى فى فرنسا، وتفتح أدب غير كلاسيكى فى انجلترا وألمانيا، وأن غنى الأدب القومى فيما قبل الكلاسيكية لا يمكن إلا أن يهيب بواضعى القواعد لفن جديد أن ينعتقوا من التأثير الكلاسيكى القديم.

وزيادة على ذلك، فإن هذه الآداب الأجنبية، وحتى لو لم تكن معاصرة، تقدم نماذج للسير على منوالها أكثر صلاحاً للتقليد من نماذج العصور القديمة. فكانت قطوف هذه الآداب من نتاج مدنية مسيحية كمدنية الفرنسيين، والنفس التى يعبرون عنها هى نفس عصرية تعذبها مشكلة الخير والشر، وتملك حس الخلود، ولا تقتصر نظراتها على السعادة الأرضية، وتحس بالهجمات، وتشعر بالفتنة القوية لهذا المرض العصرى الذى هو الكآبة. إنها عاطفية أكثر منها عقلية، والنفس العصرية صُنعت من العاطفة قبل كل شىء. ففى خارج التقليد القديم أو الكلاسيكى إذن سيوجد نماذج على الأقل إن لم يوجد معلمون.

ولكن ما الذى حد من التفتح الحر للعبقرية الفردية فى الأدب الفرنسى الكلاسيكى وقضى عليه؟ إنها القواعد، والأكثر غموضاً على الخصوص، قاعدة اللياقة، وذلك الذوق الصناعى الذى هو ثمرة عقل متأنق، وليس ثمرة غريزة فنية ماهرة فى جعله ملائماً لموضوعه ولعصره. لقد أعلن التحرر من هذه القواعد على ألا ينحرف الحمقى بهذه الحرية فهى الحرية الضرورية للعبقرية. وهل يعقل أن تتجح الأمة فى نيل هذه الحرية فى النظام السياسى وتبقى مقيدة فى آدابها؟ إن فكرة الحرية هذه تقود بصورة طبيعية إلى النزعة الفردية. وما دام على الفنان ألا يخضع للقواعد العامة فإنه يستطيع، بل ويجب عليه، أن يظهر ما يتفرد به فى مزاجه الفنى. إن طبيعته الخاصة ستصبح قاعدته الوحيدة الأساسية، ولن يحفظ من القواعد التقليدية إلا ما يرتبط

منها ارتباطاً محتوماً بكل عمل فنى، إنها قواعد قليلة، وأقل ما فيها هو الذوق. أما ما يجب عليه أن يعبر عنه مهما كان النوع الذى اختاره، فهو الشيء الخاص فى نفسه، تأثيراته وعواطفه أكثر من أفكاره، وبعد فهل هناك ما يزيد فى تفرد عن طريقة الحب ؟ وهذا ما يفسر لنا الحيز الضخم الذى يحتله الحب فى الأدب الرومانسى الفرنسى، وهو ليس الحب الموصوف من الخارج كما يصفه شاهد ذكى، بل الحب المشاهد من الداخل كما يقاسيه القلب<sup>(٢)</sup>.

## ٦.

أما فيما يختص بمصر، فيجب أن نضع فى اعتبارنا طبيعة الشعر العربى، وهو ديوان العرب الأساسى . الأدب، أى الشعر العربى ، منذ عصر ما قبل الإسلام، له طبيعة غنائية قريبة من الرومانسية، وإن كان استخدام الطبيعة فى شعر الجزيرة العربية يختلف عن استخدام الطبيعة فى الشعر الرومانسى المصرى. وعموماً فالاستعداد لتقبل الرومانسية كان كامناً وموجوداً.

ولو تصفحنا تاريخنا الأدبى لوجدنا شعلات مصرية تضىء فى القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين، ولوقفنا على شعراء مصريين كانوا يمزجون نفثات الطبيعة بأغراضهم الشعرية ومن هؤلاء شرف الدين الأصيلى، ومحمد أحمد الحناوى المصرى الذى له ديوان شعر جيد النظم، وقد وصف مرجة دمشق بأبيات دقيقة منها :

بصبا المرجة المعلن ذيله      علل القلب عل يبرد ويله  
ومر الروح أن تسيل دموعاً      إن أبى الجفن أن يعينك سيله

ومن هؤلاء الشعراء أيضاً الشاعر المصرى شهاب الدين الخفاجى صاحب الريحانة وهو ترجمة لنفسه، وكان له شغف بمزج الطبيعة فى أشعاره إذا قال فى الخمر أو فى حالاته النفسية.

ولا نجد فيما نشر للبارودى من شعر قطعاً مستقلة عن الطبيعة، ولكن كل ما كان يرمى إليه هو تلوين خواطره الوجدانية والفلسفية وتجميلها باللون الطبيعى، وقد جرى على غراره فى هذا بعض شعراء العصر الحديث وبخاصة حافظ وشوقى وصبرى وفكرى ومحرم والبكرى وغيرهم.

لقد ظهر الأدب الرومانسى فى مصر فى ظل قضية ما زالت تشغلنا حتى يومنا هذا ألا وهى قضية الهوية المصرية، خاصة بعد الاستقلال عن تركيا وعن بريطانيا.

ومن دلائل الاضطراب والقلق فى أدب هذه المرحلة وفنها وفكرها، أن الانفعال المتحمس لماضينا وتراثنا قد شابه انفعال غزير آخر نحو الحضارة الغربية. فالذين ينادون بالشخصية المصرية والحضارة المصرية واستلهام التراث، هم أنفسهم الذين يقومون بالدعاية للثقافة الأوروبية، ويعلمون من شأنها، ويتخذون منها مثلاً أعلى، مما أدى إلى أن يختلط الماضى بالحاضر وبالمستقبل فى بوتقة رؤية غائمة تستشعر الحزن والأسى على الماضى جنباً إلى جنب مع إمكانيات الفرح فى المستقبل. وقد عبرت الرواية منذ هيكل إلى نجيب محفوظ عن ذلك الصراع وتلك الرؤية.

وليس غريباً أن تولد جماعة (أبولو) فى الثلاثينيات أيضاً وفى هذه الظروف بالذات، فتتكون من شباب الشعراء الموهوبين، وكهول الأدباء الساخطين على التقاليد الأدبية الجارية، وإذا بها منذ إصدار المجلة فى سبتمبر ١٩٣٢ يتوافد عليها فى كل عام رهط من الشعراء الرومانسيين الذين يدينون بالمذهب الفنى، ويتمردون على شعراء التقليد، وعلى شعراء الفكرة، ويلتفون حول مبدأ الحرية، والطلاقة، ويستهدفون الإعراب عن نوازعهم وخلجات نفوسهم فى شعر دافق العاطفة، محركه الأول الحماسة، وقوامه الوجدان. فقد كان الشعر الذى صدر عن جماعة (أبولو) شعراً رومانسياً فى خامته الفنية، وطريقة بنائه على حد سواء. وكانت المأساة تفوح رائحتها من بين قصائد على محمود طه، وإبراهيم ناجى، ومحمود حسن إسماعيل.

وبذلك تعد مجلة (أبولو) متحفاً للاتجاه الرومانسى فى الشعر، مما جعل القلوب والأسماع والأذهان تألف كل ما هو عاطفى، وجدانى، شعورى خيالى، وكان هذا هو مطلب المرحلة وطابعها فى آن معاً، وأغلب الظن أن معظم الذين ساهموا فى هذه المجلة بشعرهم كانوا يحفلون بقضاياهم الشخصية لا قضايا المجتمع، ويلجأون إلى صروح الخيال يبنون فيها عوالم سحرية من الجمال النورانى، ويحلمون أحلامهم البراقة، وينسجون دنيا غريبة مثالية من الرؤى العجيبة. وقد يجدون ألمهم وعذابهم فى الحب، ويودون أن يفنوا فى موت مريح تارة، وطوراً يلجأون إلى الطبيعة ييثونها أوجاعهم، ويتناجون مباهجها، ويرون فى نخيلها وأكواخها موئلاً يحميهم من كل ما يحيط بهم كما كانوا يتوهمون أو يتصورون. غير أن الإطار العام الذى دار فى فلكه شعر هذه الجماعة

الرومانسية هو التصوير الحاد لعاطفة الحب، والتعبير عن أحاسيس فردية خالصة لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجذور الاجتماعية وبقضايا الناس في حياتهم اليومية.

## ٧.

أما موضوعات الأدب الرومانسى فهي الأخرى تدور فى دائرة مركزها «الأنأ» و «الذات» بهدف الهروب والعزلة والانسلاخ عن الواقع الفعلى. ويغلب عليها الطابع الفردى ؛ لأنها قبل كل شئء تعبىر عن المزاج الشخصى البحت، لهذا فشلت فى تبنى الفنون الموضوعية، وكان الشعر الغنائى هو فنها الأول. حيث تخف حدة الملكات الاستدلالية أو تختفى، وينعدم الاستدلال البرهانى من ناحية، ويزدهر الانفعال والقوة الشاعرية من ناحية أخرى.

قد تأثر الشاعر الفرنسى الشهير «بودلير» (١٨٢١ - ١٨٦٧) أبلغ تأثر بالكاتب الأمريكى بإدجار آلان پو وبالفيلسوف الألمانى كانط معاً. وفى مقدمة ترجمة بودلير لقصص پو العجيبة، يقول بودلير : «لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق، وإلا كان مهدداً بالموت أو الخسران؛ فالشعر ليس موضوعه الحقيقة، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه». وفى تسمية «بودلير» ديوانه : «زهور الشر» ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر، بل بوجود الجمال فى الشر. ويعتقد بودلير فيما قرره، من قبل، «كانط» ثم «پو»، من أن الجمال مرده إلى الذوق، والذوق غير الحاسة الخلقية التى موضوعها الواجب. «ولن يكون شعر من الأشعار عظيمًا نبيلًا جديرًا حقًا باسمه إلا إذا كتب خاصة لمجرد المتعة بكتابته»<sup>(٣)</sup>.

والحق أن بودلير وكانط - ومن سار على نهجهما - لا يقصدون بدعوتهم فى الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل، بل إنهم لا ينادون بهذه الدعوة إلا ضماناً لاستقلال الفن وصدقته. بحيث لا يتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه، ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلاً، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلاً : «والفنان الجدير حقاً بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهرى فى ذات نفسه ينفرد به عما سواه، وبفضله يكون هو نفسه، وليس إنساناً آخر»<sup>(٤)</sup>. وهذه هى الأصالة أو الصدق الفنى. ثم إن بودلير يخاف عاقبة الأدب الغائى



أى أن يكون منفذاً يتسلل منه المراءون والمنافقون الذين تأتيهم دوافع أدبهم من خارج أنفسهم، ويعتمدون على قوة القضية فى مجتمعهم، لا على قوة فنهم. وفى هذا ما فيه من خطر الصنعة فى الأدب التى تقضى على الصدق، وهو روح الفن وسر تقدمه.

وبودلير - بعد ذلك - يعقد صلة وثيقة بين الفن - بطبيعته - وبين الخلق، وهو فى هذا يوافق إدجار پو، فى أن الفضيلة يتحدث عنها الشاعر من حيث جمالها، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغى القضاء عليه لقبحه؛ ويقول فى ذلك هذه الكلمة الرائعة : «الرديلة أذى لكل ما هو عدل وحق، إنها مثار اشمئزاز الفكر والضمير، ولكن من حيث إنها مسببة فى الانسجام، أو نشاز فى الإيقاع. وهى تؤذى - على الأخص - فئة ذوى الأذهان الشعرية؛ وأعتقد أنه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ فى الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه - فى جمال استقامته - عروض الشعر»<sup>(٥)</sup>. وطالما ردد بودلير أن من الحمق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح، ولا يرقى بالعادات والتقاليد.

هذا الطموح المبهم العام مصدر لثلاث عواطف هى أقوى العواطف التى عرضها الرومانسيون : الإحساس بالطبيعة والعاطفة الدينية وعاطفة الحب؛ أى الله، الطبيعة، الحياة الإنسانية (الحب).

## ١. الدين

لأول مرة منذ عصر النهضة، يرى الدين المسيحى نفسه وقد فُتحت له أبواب الأدب الحقيقى، بعد أن طرد منه لمصلحة الأساطير الوثنية أو لمصلحة فلسفية تأليهية إلى حد ما. وكان المذهب الكلاسيكى يُوجبُ الفصل الكامل بين العقيدة الحقيقية والتعبير الأدبى، ما عدا الأناشيد والمسرحيات المقدسة بالطبع، التى أصبحت نادرة. وحين نادت الرومانسية بالتطابق بين الأدب والحياة، وحين طالبت الأديب بالصدق، فإنها كانت تتيحُ للنفوس المؤمنة التعبير عن عقيدتها مباشرة أو على لسان شخصياتها. وتلك جدّة عظيمة الأهمية.

وكان الشعراء الرومانسيون يحدسون مسبقاً بوجود كائن سام وراء مظاهر الأشكال والألوان، ووجود روح كبيرة مجهولة تحيى الطبيعة بكاملها وتؤلف فضيلة جمالها السرية، وتُفضّل مظاهر الطبيعة. واندفع القلب نحو مثال بعيد المنال، والتأمل فى

الطبيعة، حملاً معهما تجديداً فى العاطفة الدينية. وما من شك فى أن ما قبل الرومانسية كان بعيداً - كتلاميذ فولتير - عن ممارسة الطقوس، ومعرفة المعتقد، والطاعة للاكليروس؛ ولكنه لا يشك بوجود إله رحيم، خالق، منظم العالم، لا يعد مسئوفاً عن القبح البشرى؛ إله قلبه ذو عاطفة مبهمة، وحتى لو لم تكن الروح تملك المعلومات الواضحة، وهى الشئ المهم فى الأحلام، فإنه لا يجحد إلا نادراً فى ذروة اليأس. ولا يتطلب من الإنسان إلا ذلك الاندفاع نحوه، ويجعله يعرف صدق جهله واعوجاج تقواه. إن عصر ما قبل الرومانسية مشرب بنزعة دينية مبهمة صنعت من الزهد والتعب، تلى الله فى لا نهائية غير معروفة وتجعل منه على الغالب مستودع أسرار وشريكاً فى الذنب.

وقلما يتناول الشعر الرومانسى علوم الطبيعة وعلم النفس والمنطق، حتى ولا علم الجمال، إلا إذا تناول التفكير الصلات بين الخير والجمال؛ وما يشغف به الرومانسيين هو الله، والعناية الإلهية، والخلق، والروح، والإنسان، ومصيره وغاياته، ومشكلة الشر، وتاريخ الإنسانية الأخلاقى، ومستقبلها. والتقدم الاجتماعى والأخلاقى. فى هذه النقاط جميعاً، نرى آراء المؤلف أو على الأصح، عواطفه المسبقة، فيما يتصل بالدين، تتحكم بالضرورة فى نظراته الفلسفية، وموقف الرومانسيين من الدين مستمد من روسو. ويقتصر معظمهم على تأليهة روسو المصطبغة نوعاً ما بالنزعة الطبيعية أو الصوفية. والدراسة التركيبية لهذا الشعر الفلسفى الدينى لدى الرومانسيين تتيح لنا أن نشاهد الانتقال من استلهاام الدين استلهاماً خالصاً إلى التأويلات المستقلة؛ أما الشعر الذى يستلهم العلم فلا يظهر إلا بعد انحطاط الرومانسية<sup>(١)</sup>.

لقد شاعت منذ بداية القرن الثامن عشر فى انجلترا وفرنسا وفى الأقطار التى تتكلم الألمانية كتابة القصائد الفلسفية. وكان ما يسيطر على الشعر الفلسفى والدينى لدى الرومانسيين هو روحانية تبنى الحس الإلهى فى النفس الإنسانية، رداً على عقلانية عصر التنوير الجافة، النفعية، والمادية أحياناً؛ وهى مثالية تضع القيم الأخلاقية فى المقدمة؛ وتفاؤل عاطفى مستمد من رؤية ميتافيزيقية، تفاؤل يُرينا الإنسان، بالرغم من ضروب الفوابة والضعف التى يرمز إليها روح الشر المترصد أبداً، آخذاً فى الصعود المتصل، الصعب والظافر فى نهاية المطاف، إلى مزيد من الخير وفى مزيد من النور؛ ويوجد فى شعرهم ضرباً من الحلولية التى تجمع الروح إلى الله. فهو

قريب الصلة بالصوفية، التي تنقسم قسمين : الأول ما نسميه «المثالية السحرية»؛ والثانى صوفية دينية تتجه إلى المسائل الاجتماعية، وهذه المسائل تستحوذُ على شعر هوجو الفلسفى، وشعر لامارتين وتينيسون، وآخرين منذ ١٨٣٠؛ والانطباعُ العام هو التفاؤلُ المؤمنُ بالتقدم الأخلاقى والاجتماعى الناجم عن الجهد الإنسانى.

إن الشعراء، من بين الرومانسيين، ولا سيّما فى فرنسا، يُشركون الله فى حياتهم الخاصة : إنهم يتخذونه شاهداً على هذه الحياة الخاصة، ويطلبون إليه أن يُقرَّ بعظيم سلطانه حباً تُكره القوانين وأحكامُ البشر المسبقة؛ وهو ما حدا ببعضهم إلى القول : إن جورج ساند وبعض الرومانسيين الألمان كانوا يُدخلون الله إلى حيث لا يحتاج الأمر إلى إدخاله. وهم يضرعون إليه كملهم للحب الخالص وللمشاعر العائلية؛ وكأول مُحرك للحبِّ فى الكون؛ وكحكم بين الأمم وحام للحرية والإنسانية.

إن ما قلناه آنفاً يصح خاصة على الأقطار الكاثوليكية. أمّا البروتستانت فالدينُ عندهم يقتصر فى الأغلب على روحانية طبيعية أو روحانية صوفية أو كليهما معاً. وأثر المسيحية بالمعنى الدقيق قليلُ العمق فى أعمالهم الأدبية؛ لكن يجب أن نذكر أن التأثير الذى أحدثه، فى المدرسة الرومانسية الألمانية الأولى، الفيلسوفان «فخته»، «وشلينج» خاصة الذى كان على صلة وثيقة بها، تأثير شديدُ الأهمية. لقد كانت «فلسفة الطبيعة» لشلينج تدعو إلى إحلال القول بوحدة الوجود محلَّ التألّيهية وما فيها من إله شخصى، إن مفهوم الألوهية هذا الذى قال به جوته من زمن طويل، والذى سيردده هوجو فيما بعد، شكل من أشكال ديانة الرومانسيين، إنه يجيز النظرة الشعرية إلى الكون، وهى نظرة تستجيب لأعمق الفرائز الرومانسية، وبمقتضاها فإن الطبيعة الجامدة والنفس الإنسانية تتعاطفان تعاطفاً يزيد من سهولته أنهما فى جوهرهما شىء واحد.

أما الصوفية بالمعنى الحقيقى فنادرة لدى الرومانسيين فى الجنوب وفى فرنسا؛ وهى تُشكلُ فى ألمانيا وفى السويد عنصراً مهماً من عناصر الأدب الجديد. فالارتفاع إلى الله مباشرة، خارج العبادة التى يفرضها الدينُ المعهود، والإحساس بالاتحاد به بروابط خفية، أدعى إلى التلاؤم مع الاحتدام العاطفى، والعطش إلى الانفعالات الحميمة، والميل إلى خفايا الأسرار، وهى صفات كانت خاصةً ببعض الرومانسيين فى هذه الأقطار، وإلى الرغبة فى الاستقلال تجاه الأنظمة المتداولة، وهى رغبة مشتركة بين جميع الرومانسيين تقريباً.



## ٢ - الإحساس بالطبيعة :

إن العناصر العاطفية في الرومانسية، على نحو ما تتجسد في الأدب، عواطفٌ تختلف في غاياتها، ولكنها تتجسّد جميعاً من بعض الاستعدادات النفسية التي حاولنا تلخيصها. فهؤلاء الشعراء - بشعرهم أو نثرهم، لا فرق - منعزلون في الغالب، لم يحسنوا التكيف، يعيشون روحياً على هامش المجتمع المعاصر، وأحياناً في صراع معه، وتعوّزهم الدعامة الفكرية والدينية والأخلاقية والاجتماعية؛ فهم يهيمنون على وجوههم بغير دليل في بحر من الشك. ومن هنا موقفهم المتردد، المتشائم غالباً، بل واليائس، ومن هنا مرض العصر الذي ينهشهم والكآبة - بدون أسباب محدّدة وبدون علاج - التي تطبع بطابعها جميع كتاباتهم، وهم يتناولون من جديد وبقوة أعظم الأغراض التي عالجها غالباً قبل غيرها، سابقوهم من أدباء ما قبل الرومانسية : إنهم يستعذبون المشاهد المنسجمة مع كآبتهم؛ فهم يؤثرون المساء بين ساعات النهار، والخريف بين الفصول؛ ويغنون لليل، والقمر والنجوم. وحتى الذين ليس بهم كآبة خاصة يخلدون إلى أحلام اليقظة المبهمة، القائمة على عدم الرضا، والأسف، والمطامح المشوشة. وهم يحسّون إحساساً واعياً إلى حدّ ما، ولا سيّما في فرنسا وألمانيا، باندفاع في نفوسهم إلى خير مجهول، إلى سعادة ممتعة على الإنسان في هذه الأرض، ولا تحدّها أيّة عقيدة دينية. إنّ هذا الطموح إلى مثل أعلى غير واضح، وهو طموح عرفه بعض أدباء ما قبل الرومانسية، شكل من أكثر أشكال الرومانسية الداخلية ذيوماً. إنه يتأخّم الحنين الكئيب إلى وطن بعيد. وهو يتخذ طابعاً رومانسياً أخصّ لدى نوفاليس ببحثه الذي لا يعرف الكلل، والذي يظلّ بلا جدوى، عن «الزهرة الزرقاء» رمز المثل الأعلى الخالص الخفى<sup>(٧)</sup>.

ويتجلى الإحساس في البحث عن الوحدة التي يتفتح فيها كيأنهم بحرية، من غير أن يكبحه أو يفسده الاتصال بالناس؛ الوحدة بعيداً عن المدن، في قلب الطبيعة، حيث تتدفّق «الأناء» في مونولوج غنائي لا يعكّر سورة نشوته شيء. هذا التخمّر للأهواء الذي تتألم النفس منه أو تسحر به، هذه اللذة الأنانية تختلف عن التأمل العاقل لدى الشعراء الكلاسيكيين الذين يحبّون الوحدة ليستغرقوا في التأمل والتفكير أمام مشكلات الحياة والموت والمجتمع والكون. ويحاول بعض الرومانسيين، ليتحاشوا كلياً معايشة مواطنيهم، أن يهجروا وطنهم وأن يهربوا إلى العالم الجديد من أوروبا التي تعبوا منها، مثل شاتوبريان ولينو.



لقد كان الكلاسيكيون يبدون، على العموم، مُعتدلين في الأبعاد التي يَمَنَحونها العالمَ الخارجى. كانوا يُحِبُّون أن تَحْتَفِظَ هذه الأشياءُ أو الظواهر بضرب من التناسب مع الإنسان الذى ظلَّ الموضوعَ الرئيسى لنشاطهم الأدبى. وكانوا فى ذلك يتابعون ما أثر من قصدٍ وانسجامٍ عن اليونان الذين أَعْرَضُوا عن مثلهم عن اللامتناهى، كما أَعْرَضُوا عن اللامحدود، والذين كان الكون بالنسبة إليهم تعبيراً عن نظام متناسب محدود. وكانوا لا يَلْتَفِتُونَ كثيراً إلى ما يَخْرُجُ على الحدود، وما يَخْرُجُ على القياس، وما يَخْرُجُ على القاعدة، أو ما يسمى «الهائل». والهائلُ كلمةٌ تَصْغِيرِيَّةٌ لدى الكلاسيكيين الفرنسيين - ليس العملاقُ خارجاً على هذه الطبيعة ويتبدى ذلك لدى الكلاسيكى فى تذوقه للرسم وتذوقه للرموز: فالصخرةُ والشجرُ تُمَثِّلَانِ الإنسانَ تمثيلاً أفضلَ كلما كانتا متفردتين، شاذتين بشكليهما. والكلاسيكى يَشْعُرُ بالضيق أمام البحار التى لا نهاية لها، والجبال ذات الارتفاع المثير للدوار، والغابات الشاسعة، وجميع المشاهد التى يُحَسُّ الإنسانُ أمامها أنه صغيرٌ وتافهٌ. أمّا الرومانسى فيرتاح إلى عدم التناسب هذا؛ وهو يحبُّ ما يَرُوعُ وما يَدْهَشُ بكبره، ما يُخَلِّفُ إحساساً باللانهاية، وهى اللانهاية التى رأيناها يَنْزِعُ إليها مدفوعاً بعاطفة عميقة فى نفسه. والميلُ إلى الهائل الجبار بارزٌ على وجه الخصوص لدى هوجو وبلزاك. لقد أَخَذَ النُّقَادُ على بلزاك أنه يَخْلُقُ شخصيات هائلة عملاقة. وكان ردُّه: «كلُّ شخصيَّة نموذجيَّة تغدو هائلة عملاقة لكونها نموذجيَّة» وكان يقول لجورج ساند: «أحبُّ الطباغَ الشاذة؛ وأنا واحدٌ منها»<sup>(٨)</sup>.

وَيَنْتَضِمُ إلى هذا الإيثار الفائق الحدَّ، والخارج على القياس بالنسبة إلى الإنسان، ميلٌ بارزٌ لدى الكثيرين، إلى الغريب، الخارج على المألوف، إلى كل ما يبدو شاذاً عن نظام الطبيعة المعتاد، أو إلى ما يُفَلَّتُ من الانتظام الذى يَفْرُضُهُ الإنسان على أعماله. وكان بعضُ أدباء ما قبل الرومانسيَّة يتحرَّون فى الصخور والأشجار، الأشكالَ الغريبة، المضطربة، غير المتوقعة؛ وكان ذلك بالنسبة إليهم العنصرَ الأساسى فيما هو رائعٌ طريفٌ؛ ويُمَعِّنُ بعضُ الرومانسيين فى هذا الاتجاه: وهكذا كان هوجو الذى جرَّه إلى ذلك استعداداته.

والرومانسيون لا يُعْجِبُونَ بالطبيعة فحسب، بل إنهم يَحِبُّونها جميعاً: وليس ليوباردى وفينى اللذان يريان فيها متفرجة غير مبالية أو شرسة ومعادية للإنسان، سوى استثناءين، فإذا صوروا بكثير من السحر والبهاء جمالها الذى لا ينضب، فليس ذلك لأنها تعرضُ مشهداً تتملأه حواسهم فحسب، بل إنها تتيح لهم المشاركة الروحية لروحهم

والانفعال القلبي لقلوبهم. وتغدو الطبيعة، بالنسبة إليهم، صديقةً ونجيّةً. وهم يُسبغون عليها العواطف التي تتفق وعواطفهم: إنهم يروّنها حزينة أو فرحة، كئيبة أو هادئة، وقد يروّنها خفيّة الأسرار؛ وهم يحسّونها ترتعش مع نبض قلوبهم. وكثيرون، كما يقول «وردزورث» عن نفسه، وجدوا فيها، بعد أن شرعوا في البحث عن ملجأ فيها، معينا لا ينضب من الأفراح الخالصة التي لا تُوصف. وهي تُصبح هدفاً لحبٍ حقيقى: لقد هتف «ميشيليه». «ليس في الطبيعة شيء لا أكثرُ له؛ وأنا أكرهها وأعبدُها كما أكره المرأة وأعبدُها»<sup>(٩)</sup>. وهم يَستعيدون في بعض الأماكن العزيزة أو المكروهة الانفعالات التي أحسّوا بها فيها، الأفراح أو الآلام، نشوة القلب الظافر أو المرارة القاسية للجراحات الأولى - القلق، اليأس، الخيبة، والسكينة المستعادة، إن بوشكين ولير مونتوف يصفان كلاهما مشاهد من القوقاز؛ لكن الأول يغضّ النظر عن عواطفه الشخصية وهو يستحضر هذه المشاهد؛ أما ليرمونتوف، وهو أعمق رومانسيّة، فهو يتغلغل إليها بكيانه الحميم، ويجعلها تشاركه عواطفه.

وأكثر تردّداً وقلقاً من هذا أن يدفع حبّ الوحدة الرومانسيين إلى الحقول والغابات والجبال أو البحر، لا لوصف جمالها كما كان يفعل سابقوهم من أدباء القرن الثامن عشر، بمقدار ما هو لتغذية أحلام يقظتهم فيها، ولهدّدة كآبتهم؛ وهذا هو الجانب الأول من الإحساس الرومانسى بالطبيعة، ويمكننا القول بأن الهزات الأوروبية التي رافقت الثورة أسهمت في تنمية هذا الإحساس خلال قرن أو قرنين. «الإنسان الذي تعب من الإنسان يسعى إلى أن يلتجئ إلى الطبيعة»<sup>(١٠)</sup>. ثم إن حساسية جمالية جديدة جعلت الرومانسيين يقدّرون ضروب جمال الطبيعة المتعددة والمتجددة أبداً؛ وهم يؤثرون أن يَبْحَثُوا عنها في الأماكن الرائعة والفخمة والبريّة. إن طبيعة الكلاسيكيين هي طبيعة الإنسان الفيزيقية، على حين أن طبيعة الرومانسيين، وهي أكثر شاعرية لأنها مفتحة كئيبة، تلائم حالتنا القلبية الراهنة ملائمة أكبر. إنها لا تُعرض علينا سوى العواصف والليالي التي يتراءى فيها قمر شاحب، وأمواج البحر الهائج على قدمي قبر، أو دير صامت أو قصر قديم منعزل. ويفضّل رومانسيّون آخرون المشاهد المألوفة، الأنيسة بحسنها، الشعرية لأنها توحى بالذكريات الشجيّة.

وسواءً أكانت حوافز إلهام الشعراء الرومانسيين غرامية، أو فلسفية أو دينية أو عائلية أو قومية أو اجتماعية، فإن شعرهم الشخصى يترافق في الأغلب مع إحساس عميق وصادق بالطبيعة؛ فالطبيعة تقدّم لشعرهم أطراً ومنطلقات ومشابهات

وموضوعات وكنزاً من الصور لا ينضب، الشعرُ الرومانسيُّ تغمره الطبيعةُ، وذلك من أوضح وأشهر تجديده، لقد قلنا سابقاً: إن الإحساس بالطبيعة يُشكّلُ عنصراً مهماً في الرومانسيّة الداخليّة؛ وعلى مستوى العمل الفنيّ، يجدُ هذا الإحساسُ تعبيراً له في الروايات والمقالات بل وفي المسرح ذاته، ولكنّ، على وجه الخصوص، في الشعر. ويفسح له الشعر القصصي مكاناً واسعاً على شكل أوصافٍ تُوطّر العمل القصصي، واستطرادات، وتشبيهات توضحُ العواطفَ، وعلى شكل صور. لكنّه يتجلّى، من غير شك، بكل اتساعه وحرّيته وتنوّعه في الشعر الشخصي. وعلى كل حال، فسواءً أكان الشعر موضوعياً وقصصياً، أم طرَحَ نفسه صراحةً على أنه شعر شخصي أو تأمليّ، فإن عينيّ الشاعر هما اللتان تبصران الطبيعة، وخياله هو الذي يبعثُ فيها الحياة، وحساسيته هي التي تدفعها إلى أن تتفدّ إليه لتغدو جزءاً من صميم كيانه الداخلي؛ ومن المستحسن أن نجتمع، بغية تلخيصها بإيجاز هنا، ما لا يُحصى من الشواهد عن المكانة التي تحتلّها الطبيعة في الشعر الرومانسيّ.

لقد كانت هذه المكانة كبيرة، كما رأينا، لدى شعراء ما قبل الرومانسية. ونحن هنا بإزاء تقاليد أدبية يَبْدَأُ تاريخها، على حسب البلدان، من منتصف القرن الثامن عشر أو من نهايته. ولكن إذا كانت هذه الموضوعات مطروقةً من قبل، فإن الشعراء الرومانسيين يتناولونها بضروب التغير التي توسّعها وتغنّيها بعواطفهم الشخصية، وتهبها أصداً جديدةً في النفوس، إن إدراكهم للأشكال والألوان أرفف، وكثافة رؤيتهم أشدّ، وحساسيتهم أَمْضى وأعمق، ورسمهم أجراً وألوانهم أغنى، وفنهم في التصوير أكمل وأجراً. ها هو ذا الريف الذي طالما تغنّت به القصائد الوصفية في العصر السابق؛ إنه يحتفظ بمكانة فائقة في أشعار وردزورث، ولكن كم هي جديدة نبرة الشاعر! وكم تُسبغُ مثالته الدينية على أكثر المشاهد اليومية تواضعاً من قيم روحية وأخلاقية! وما أقدر الشاعر على أن يبت فيها حياةً عندما يَعَثُرُ فيها على ذكرياته، وعندما يقرنها بتأملاته! وطالما صور شعراء المدرسة الوصفية من قبل الفلاحة والحصاد؛ لكن لامارتين يرسمُ في «جوسلين» لوحةً واسعة ليوم من أيام الفلاحين تتلاقى فيه الملاحظة الصائبة للجزئيات الواقعية مع الأناشيد ذات الرنين الديني التي عملها الشاعر لتمجيد نبل العمل، وقداسته، العمل في الحقول والعمل عامة، وهو مُرتكزُ العائلة وأساس المجتمع، وتزخّر دواوينُ هوجو بالرسوم الإجمالية، وبلوحات المشاهد العائلية والريفية أو الحراجية التي يُغلفُ خطوطها وأصباغها الدقيقة والصائبة جوّاً من الحب والأحلام



والتأمل أو النشوة؛ ولم يستطع أحد مثل هوجو أن يصوّر الريف فى فرنسا بمثل هذا الفن المتنوع الماهر المثير للانفعال، ويضع «جوست أوليفيه»، وهو أكثر شعراء سويسرا الفرنسية اللغة حياة، فى «إقليم فود» عاطفة حقيقية وإن أضربها ما فى الأداء من ضعف.

وأقرب إلى الجدة وأخص بالرومانسيين مشاهد البلاد الغريبة أو على الأقل المشاهد غير المعهودة والمدهشة بكبرها وبأصالتها وطرافتها وبما تُوحى به من إعجاب ورهبة، ونحن نعثر على هذه المناظر «الرائعة» و «الرومانسية» على وجه الدقة، فى قصائد سكوت وببيرون خاصة، وشلى وهوجو وآخرين، ويجيد كبار الشعراء الرومانسيين تصوير الغروب والسماء بزرقتها البهية، وقبة السماء الليلية تغمرها أشعة القمر أو تأتلق بالنجوم، ويؤثر «تيك» و «نوفاليس» أن يذكر الليل. ويكثر لامارتين، ولا سيما بعد ديوان الألمان، من الإحساسات النابعة من الليل الصافى، وكأن روحه، إذ تتطلق بين أجواء الفضاء، تغوص بنشوة فى عالم النجوم والكواكب. ويوفق هوجو توفيقاً نادراً فى وصف السماء والغيوم فى تجسيم الجو. أما شلى، وهو أحد كبار شعراء الطبيعة، فهو، وإن لم يصوّر من المشاهد الطبيعية الصرفة سوى القليل، إلا أنه يتخذ، فى أشهر قصائده القصار، نور الصباح الراحش والليل والسحب والهواء والريح موضوعاً لأشعاره. هذه المناظر وغيرها كانت قد اجتذبت أحياناً أقلام الشعراء قبل الشعراء الرومانسيين؛ لكن الرومانسيين جدّوا فنّ تصوير الطبيعة أو استحضارها، بفضل الخيال القوى خاصة، وبفضل هذه الموهبة التى تسبغ روحاً على الكائنات الجامدة، وهو ما أشرنا إليه سابقاً باعتبارها عنصراً من عناصر الرومانسية الداخلية.

عنى شعراء الطبيعة فى الأدب العربى بالتشبيه والاستعارة والكناية وسائر ألوان المجاز والمحسنات البديعية أكثر من عنايتهم بروح الطبيعة ذاتها، على الرغم من أن الطريقة المثلى فى شعر الطبيعة أن يشرىها الشاعر ثم يبرزها إلى الناس كما أشرىها أو أن يفنى فيها ويندمج بها اندماجاً تاماً، ويتحدث عن آماله وآلامه من خلالها، فخرج شعرهم أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية على حدّ تعبير أحمد أمين<sup>(١١)</sup>.

والحديث عن الطبيعة بهذا المعنى يدخل فى باب الوصف الذى يعدّ من المع الأغراض الشعرية، إذ أن وصف الطبيعة بخاصة من أهم ما يهدف إليه الشعراء، ويدل على تأثرنا بالجمال والقوة والعظمة وإدراك لأسرار الوجود ونفاذ إلى حقائق الأشياء.



ويتباين الشعراء فى مقدار تأثرهم بالطبيعة المحيطة بهم، وفى ملكتهم المعبرة عما يجيش فى صدورهم، فمنهم من يقف عند حد المرئيات أو السمعيات، ينقل إليك ما فى الطبيعة ملوّنًا تلوينًا خفيفًا بشعوره، ومنهم من يشخصها ويخلع عليها الحياة، وينفذ ببصيرته الملهمة إلى سرها المغلق، ويهيم فى أودية الخيال يفترف من يناييعها ويقتطف من أزهارها، وتتعكس نفسه على ما وصل إليه، وتشع إشعاعات مختلفة فإذا الذى يلهج به لسانه أجمل من الطبيعة وأوفى مقصدًا؛ لأنه فسرّها وشرح آياتها ومعجزاتها، ونقله إليك صورة خلابة تزيد بهاء ورواء.

وقد عرف الأدب العربى فى جميع عصوره شعر الطبيعة. وفى القرآن الكريم والأحاديث النبوية والكلام المأثور تحس بروح الطبيعة الحية نابضة ناطقة.

وتظهر النزعة الوصفية على شعر الطبيعة فى الأدب العربى ، وقد تتخلل هذه الأشعار بعض النواحي النفسية، وإن كان ذلك اللون لم يقع منه فى أشعارهم إلا النزر اليسير.

وقد حفل القرن الخامس الهجرى بأبدع شاعر وصاف للطبيعة هو ابن خفاجة الأندلسى، كما حفل القرن الخامس أيضًا بشاعر لا يقل عن ابن خفاجة فى منحاه السابق أيضًا، وهو عبد الجبار بن حمديس.

وقد تحدث كمال نشأت - فى دراسته عن أبى شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث - عن الطبيعة وتركز حديثه عنها أساسًا على أن اتجاه الشعراء القدماء فى شعر الطبيعة كان يرمى إلى وصف الطبيعة كمظهر خارجى تلتقطه العين بأبعاده وحدوده وألوانه؛ ذلك أن الشاعر العربى القديم لم يتصل بالطبيعة اتصال ألفة وامتزاج فى الأغلب الأعم؛ فهو يستعيز عن (الكاميرا الفوتوغرافية) إذا تعرض لها فيتناول الشكل دون الجوهر، ويرسم تفاصيل المنظر الطبيعى الخارجى دون أن يستشف ما وراءه، أو يستخرج منه فلسفة، أو يمتزج به امتزاج ألفة ومحبة وصدقة، وأنه لم يسلم من هذه الطريقة حتى الشعراء الذين اقتصروا على تناول الطبيعة فى أغلب شعرهم وعرفوا فى تاريخ الشعر العربى أنهم شعراؤها، كابن خفاجة وابن حمديس مثلاً (فشوان ص ٢٣٤).

يقول أبو القاسم الشابى : إن الشاعر العربى القديم إذا تحدث عن ظواهر الطبيعة أسهب فى القول وأطال البيان، ولكنه فى ذلك يتناولها تناول القاص الذى لا يحفل

بجلال المشهد أو جماله، وإنما الذى يعنيه هو أن يحسفه كما رآه دون أن يخلع عليه حلة من شعوره أو عبقاً من عواطفه.

ويذكر محمد غنيمى هلال أنه على الرغم من اختلاف البيئة وخروج الشاعر العربى من الصحراء والخيام إلى معيشة المدن وترفها بعد أن تأثرت حياة العرب بمدينة الفرس ظل الربيع موضوعاً شعرياً تقليدياً لا يعتمد الشاعر فى تناوله على إحساسه المباشر، ولكنه يرجع إلى الجمل المحفوظة، والصور المكررة، والمعانى التى بليت من كثرة الاستعمال يتفنن فى صياغتها. فتارة يمزج وصف الربيع بوصف الخمر، ومرة يفتح به قصائد المديح، وهو فى هذا يفرش حصاه بآنتبر والدر، وسيلان الفضة والذهب فى نهره وغديره، أما الرياض فكساها الخز والخسروانى وحبر صنعاء، وأما الفصون فهى تتلوى مثل القدود. والطيور خطباء مصاقع فوقها (المرجع السابق ٢٢٥).

من هنا انطمست شخصية الشاعر وراء ركाम التقليد؛ فالربيع فى القصيدة العربية، الذى هو شباب الزمان وفتنة الحياة والكون يرسلها الله على الأرض كل عام، ربيع مكرور لا يختلف الإحساس به من شاعر إلى شاعر، والصور المعروضة منه تأخذ أبعادها البصرية من خضرة إلى ماء إلى غدران إلى طيور مفردة، فلا تجد فرقاً بين ربيع الشاعر العراقى وربيع الشاعر المصرى أو الشاعر المغربى؛ لأن الشعراء لا يحسون بالربيع إحساساً قوياً يأخذ فى تعبيرهم الشعرى لون إحساسهم المتفرد من حيث كونه إحساساً ذاتياً فى سماته وطوايعه، وإنما هم يتعاملون مع فكرة الربيع ومفهومه العقلى. وما يستتبع هذه الفكرة، وهذا المفهوم من صور شعرية تتحدر إليهم من مفهومات الشعرى القديم؛ ومرجع تلك الظاهرة عند شعرائنا القدامى أن الإحساس بالطبيعة إحساساً قوياً يحتاج إلى رصد ضخم مذكور من الحيوية الباطنية والحيوية الروحانية، ولقد كانت حيوية العرب حيوية حس وذهن تتفق أولاً بأول فى الانفعال القريب والحركة المباشرة والعمل المتطور والفكرة المبلورة، فلم يبق فى نفوسهم ذلك الرصيد المذكور فى الباطن للتأملات والتصورات.

وشعراء «أبولو» ممن دمجوا فى حديثهم عن الطبيعة بين الطبيعة والمرأة؛ إذ كان اهتمامهم بالطبيعة نابعاً من اهتمامهم بالمرأة أو متمماً له؛ ومن أمثلة ذلك، عند عتيق فى ديوانه (أحلام النخيل) قصيدته (سحر الحب) التى يقول فيها :

ولما انتهينا لظل النخيل	هناك على شاطئ الجدول
ونمنا على العشب كي نستريح	وصرنا عن الحى فى معزل
أهابت بسمعى قلبى النداء	وأصفى إلى صوتها البلبلى
وقالت : تمتع فهذى الشفاه	تناديك فى لهفة : قبل !
وهات اعطنى قبلة كالجنى	جنى الأمل المشرق المقبيل
ولا تتعملل بذكر الوقار	فإننا خلعناه فى المنزل !

كان أبو شادى يعد السحرتى أديب الطبيعة الأول؛ ذلك لأن السحرتى فوق اهتمامه بالطبيعة فى ديوانه «أزهار الذكرى» أخرج لنا دراسة فذة عنها بعنوان «أدب الطبيعة» الذى صدره أبو شادى بكلمة جاء فيها :

(أدب الطبيعة) هو من صميم الأدب الدينى العالى، وهو كتاب أخلاق رفيع، وهو سجل ثمين للوجود الحى، وهو تعريف متزن للشعر العصرى.

يبدو أن موقف الشعراء العرب من الطبيعة له أساس ميتافيزيقى؛ حيث إن الطبيعة مادة والوجود مادة وروح، والروح فى ميتافيزيقا الحضارات الإسلامية أسمى من المادة؛ لذا ينظر إلى الطبيعة على أنها درجة أدنى من الروح، وبالتالي مثيرة للشك فيها خشية السقوط فى الرذيلة، وهى مرتبطة بالجسد، والجسد فان، أما الروح فأبقى.

### ٣. الحب :

الحب عنصر غالب على الرومانسية الداخلية أكثر من الإحساس بالطبيعة والطموح الدينى؛ لأنه لا يلهم جميع الرومانسيين، حتى فى الشعر؛ ذلك أن كثيراً من النساء اللواتى لعبن دوراً مهماً فى حياتهم لا يشغلن سوى مكانة ضئيلة فى عملهم المنشور. ومن جهة أخرى، فالشعراء لم ينتظروا العصر الرومانسى ليتغنوا الحب بجميع نغماته. منذ فجر الأدب اليونانى، كان الشعر الغنائى، والمسرحية، والملحمة، والرواية فيما بعد، تفتدى من عاطفة الحب، وإن لم يكن ذلك شاملاً جميع الأزمنة وعاما جميع الأمكنة. وحتى فى الآداب التى كان للحب مكان فيها منذ زمن طويل، فإنه يشكل من معطيات

الحكاية أو المسرحية عنصرًا موضوعيًا قلما يُعمق النظر في طبيعته؛ وقلما يتناوله المؤلف على أنه عاطفة استشرعها وعانها هو نفسه.

وإذ اتخذ الحبُّ لدى الرومانسيين أهمية خاصة فمردُّ ذلك أولاً إلى غلبة العاطفة على العقل والإرادة، غلبة الحياة العاطفية على المظاهر الأخرى للشخصية؛ وذلك طابع جوهرى، كما قلنا من قبل، للنفس الرومانسية، كان يسيطر على الأدب شيئاً فشيئاً منذ روسو، وأىِّ العواطف أعظم قسراً لهؤلاء الشباب، لتلك النفوس الرخصة الرقيقة أو المضطربة المشبوبة، وأشدَّ استتاراً من الحبِّ ؟ - ومرد ذلك أيضاً إلى أن الكتاب شعراء أو ناثرين لم يجرؤوا فى أىِّ عصر من العصور الأدبية أن يقدموا أنفسهم إلى هذا الحدِّ، أو يتحدثوا إلى القارئ عن أنفسهم، وأن يخبروا لا عن الأنا الفكرية، أو عن أفكارهم الخاصة فحسب، بل عن حياتهم العاطفية ومغامرات قلوبهم أيضاً. وهل كان بوسعهم أن يرووا عن أنفسهم حكاية أشدَّ خصوصية وإمتاعاً وتأثيراً من حكاية حبِّهم ؟ ثم إن السدود التى كانت تبقى، لدى الكلاسيكيين وأدباء ما قبل الرومانسية، دقة الذكريات الفرامية، وتحديد أماكن التفاصيل، ضمن حدود مقبولة سلفاً فى الغالب، تنهار، وإذا بالقارئ يخبر باللقاءات، وباعترافات الحب، وبمشاهد الغرام، فى ملابسها وإطارها. وأخيراً فإن مثالية العديد من الرومانسيين كانت تكسو الحب نبلا وسمواً، وترى فيه شكلاً من أشكال عبادة الله أو الطبيعة، وتجعل منه ديناً. لقد كان لهذه العاطفة بسبب طابع القداسة هذا الحق بمكان الصدارة فى الأدب الرفيع، كما كان الأمر زمن الحب العذرى أو الأفلاطونى فى عصر النهضة.

إن الحب، باعتباره مبدأً إلهياً، لا دافعاً حسياً أو نزوة قلبية، يكتسب حقوقاً لا ينالها التقادم، وهى فوق التقاليد الاجتماعية وفوق القوانين المدنية ذاتها، وهذه الفكرة التى كانت بذرة فى رواية روسو، وعند أدباء ما قبل الرومانسية الألمان، تفتتح فى المدرسة الرومانسية الألمانية. إن للكائنين اللذين فصل البشر بينهما الحق فى أن يجتمعا أمام الله؛ وإن للكائنين اللذين جمعتهما البشر بغير حبِّ الحق فى أن يعتبرا اجتماعهما باطلاً. ولو أن أخلاقياً من النمط القديم أراد أن يُسمى الأشياء بأسمائها لرأى فى ذلك دفاعاً عن الفاحشة. ومن السهل أن نفهم لم كان فريديريك شليجل أول من أعلن ذلك على رؤوس الأشهاد. وهناك ما هو أكثر من ذلك : بما أنه لا يمكن التثبت منذ التجربة الأولى من الانسجام التام بين النفوس، فيجب أن تُباح، بل أن تقدس - لأن الله حاضر



أبداً إذا كان مدار الأمر على الحب - محاولات جديدة للحصول على الاتحاد المثالى .  
وليس أنواع الزواج جميعاً كما يقول شليجل سوى تسرٍ شرعى، لأن الحب الحقيقى لم  
يختمها بالخاتم الربانى؛ «إن الدولة، إذ تحافظ بالقوة على هذه الأنواع من الزواج  
لتحول دون الزواج الحقيقى....». ويُعبّر شلى فى الفترة نفسها عن هذه الفكرة فى  
قصيدة شبابه «الملكة ماب» : «إنه لشيء مخالف للكرامة الإنسانية ذلك القيد الذى  
يفرض دوام الحب».

وبصورة عامة، تحتل المرأة فى الأدب الرومانسى منزلة لم يؤلها إياها أدبُ العصور  
السابقة. إن الألوهية أو الطبيعة قد وهبت المرأة دوراً حاسماً فى تكوين الإنسان وفى  
مصيره، وهو غالباً منفعلٌ بين يديها، فمن العدل أن يعترف المجتمع بدورها، وأن تُمنح  
حقوقاً عالياً. ويُبرّر الاخوان شليجل، ومن بعدهما آتريوم هذه الهيمنة بكون المرأة ذات  
طبيعة حساسة ودينية : وليس الفن عندهم سوى الحساسية والدين. هل المرأة أقل ذكاءً  
من الرجل ؟ لا بأس فى ذلك : لأن الفن ليس ذكاءً وإنما هو عاطفة كله.

أما فيما يتصل بالمفاهيم عن دور المرأة المحبوبة، فهناك اتجاهان رئيسيان يتقابلان.  
والاتجاه الأول يُجدد مفهوم بياتريس ولورا، فيرى فى المرأة المحبوبة ملاكاً هبط من  
السماء لينقى قلب المحب، ويسمو بنفسه ويقويها، إما لكى تدفع المحب إلى الإحساس  
بالطبيعة وتقديرها على نحو أفضل، وإما لكى تُقرّيه من الله، أو لكى تشجعه فى مهمته  
الأخلاقية والسياسية والوطنية. المرأة الملاك نموذج رومانسى بشكل جلى، ونحن نَعثرُ  
عليه خاصةً، فى فرنسا وألمانيا. ويؤول هذا الدور الفاصل، لدى الرومانسيين الألمان  
الأول، إلى المثقفات الناصحات المرشدات أزواجهن أو أحبتهن، وهو دورٌ كان يُنسب فى  
هذه الجماعة الصغيرة إلى كارولين ودوروثى. وعلى نحو أعم، تلعب ربّة الشعر، وهى  
ليست إلهة خالصة كما هى الحال فى «ليالى» موسيه، لكنها متجسدة فى امرأة حبيبة  
حبٍ أوصفية صداقة، دوراً عظيماً فى الأدب الرومانسى.

وبالنسبة إلى الرومانسيين الألمان الأوائل وصاحباتهم، فليس الحب هوى لا سبيل إلى  
دفعه فحسب، بل إنه فضيلة، فكل حب صادق هو من جِراء ذلك حب نقى نبيل مهذب،  
والذين يشعرون به يعتزّون به ويمارسونه كأنه شيء مقدّس. «الحب فضيلتى»، هكذا  
يقول حبيب «لوسند» فى رواية فريديريك شليجل، وليست فضيلة حبيبته أقل رفعة،  
لأنها «كاهنة الفرح» والحب والحياة. وكان اللاهوتى «شلايرماخر»، صديق شليجل

والمدافع عن «لوسند» في وجه الرأي العام الذي لم يُعدَّ إعدادًا كافيًا لقبول هذه العقائد الجديدة في سنة ١٧٩٩، يُحاول أن يربطَ بالدين هذا (الحب - الفضيلة) الخالص من الدَّنس. وهذا الدمجُ بين الحب والدين يبدو أوضح في «هنريك فون أوفتردنجن» لنوفاليس وهو معاصرٌ تمامًا له، إنه شكلٌ من أشكال صوفيّة المؤلف. إن حبيبته هي «المعبودة» بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة، إنها «القديسة التي تحملُ إلى الرب آمانياته». كلُّ ديانة حب، وكل حب ديانة. «ما اجتمع اثنان إلا كان ثالثهما».

وعلى العكس من ذلك، يرى آخرون في المرأة التي يربطهم بها هوى مشئوم، شيطانًا لا ملاكًا، قيدهم به قدرٌ محتومٌ يقصد إلى شقائهم وهلاكهم. «الحبيبات المهلكات» - وهو عنوانٌ اختاره أحدُ البرتغاليين - النساء المشئومات الساحرات البفيضات اللاتي يُفقدُ سحرهنَّ الشباب الأبرياء الذين فتتھم، رُشدھم؛ بهذه اللهجة يتحدث الرومانسيون غالبًا عن اللواتي خُنَّهم، أو اللواتي هجروهنَّ. وفي هذه اللهجة وفي اللهجة المضادة فإن الإفراط والغلو الخاصَّين بالرومانسيين يدفعانهم إلى أقصى التطرف.

## ٨.

أخذ الشعراء الرومانسيون إيمانهم بالحرية إلى مجال الشكل الفني في شعرهم، وبالتالي كان هناك تعارض مع القواعد الكلاسيكية. فقد آمن الشاعر الرومانسي بأن من حقه أن يخلق من نفسه شكلًا ملائمًا لعبقريته. وحيث إن الفن هو إنزال صورة في مادة، أي أن الفن نوع من التجسيد يلعب فيه غموض الأصوات والأعداد الدور الأول فإن ذلك يتطلب فنًا أكثر وثوقًا؛ لأن من الصعب جدًا الاحتفاظ بوحدة النبيرة، عند وجود الحقيقة المجردة ممتزجة بأعالي الأفكار وأعماق العواطف.

وقد دخل المحسوس أولاً في الشعر بشكل صور. ووجدت مفاتيح هذه الصور نفسها ممتدة جدًا. وأمام هذه الأشياء الحاصلة الضخمة، كان الشاعر منقادًا ليعطى الصورة مكانها الحقيقي في الشعر، قبل غيرها. وأصبح مفهومًا أن «ما هو خاص في كل شيء» ، ذلك الذي رآه هوجو منذ سنة ١٨٢٧، هو الموضوع الحقيقي للشعر، لا يمكن أن يعبر عن نفسه إلا بواسطة انتقال الصور. نجد هنا خطوة كبيرة قد تمت في تطور الشعر؛ والصورة ليست ألُهيّة تنقل من مكان إلى آخر في الشعر، وليست هي جوهره، ولكنها عنصر فيه. وهناك نتيجة أخرى لإدخال المحسوس في الشعر هي سقوط الجدار الذي

يفصل النثر عن الشعر بصورة اصطناعية، وما من شك في أن هذا الجدار يجب أن ينتصب عاليًا، ابتداءً من النزعة الرمزية، بحيث لا يمكن اجتيازه، ولكنه ينتصب على صعيد آخر. والشعر يستعمل لغة النثر، وعلى العكس، فإن نثر ميشله يبدو أنه من الشعر، ومن أرفع الشعر على الغالب، ولكن إيقاعه متفكك، وهو يحتفظ بكثير من الأبيات من البحر السكندري alexandrine المنعزلة التي ليس في وجودها ما يثير الدهشة. ولن يتميز الشعر عن النثر باللغة، ومن هنا نتجت ضرورة الوصول إلى فرق يكون أساسيًا.

فالشعر الغنائى أصبح هو الشكل الأكثر أهمية وأساسية في الشعر. ليس الشعر في شكل الأفكار، بل في الأفكار نفسها. إنه الجوهر الخاص في كل شيء ويعنى هذا ضرورة الإقلاع عن تلك الأساليب المزرکشة في الكلام، وعن تلك الدورات اللطيفة - وإن كانت باردة - التي جعلت كل الشعر يكمن في طريقة القول. تلك الدورات التي ستضاف صناعيًا إلى «المحتوى» بدلاً من أن تتخلص منه بصورة طبيعية. ولكي يخلق «المحتوى» «الشكل» يجب أن تكون مادة الشعر هي العاطفة قبل كل شيء؛ والفكرة نفسها، إذا كانت تقدم الموضوع، فيجب أن تتدفأ بكل حرارة القلب وتتحول إلى عاطفة. إذن فينبوع الشعر يجب أن يكون في القلب، وليس في بعض مجموعات من الصور التقليدية يفترف منها الفنان العالم بمهارة تكثر أو تقل. وهذا الشعر يجب أن يُشعر به أكثر مما يجب أن يفهم، وأن يتوجه إلى القلب وليس إلى الروح، كما سنذكر عند تناولنا للواقعية الروحية - فالواقعية قيمة للعقل، والرومانسية قيمة للقلب، والواقعية الروحية تتجه إلى الروح - وأن يملك مرمىً عامًا ويجعل العواطف مشتركة بين جميع الناس في عصر ما في حدود أنهم من ذلك العصر.

وتجديد محتوى الشعر لا يكفي، بل يجب أيضا تجديد النظم، وجعل البيت مرناً، وإعطاؤه المتانة، والوحدة العضوية، وتنويع الوقف، وإتمام المعنى في البيت الثانى بحرية.

أما فيما يختص بالشعر العربى الرومانسى فقد كتب شوقي ضيف يقول : على أنه ينبغي أن نقف قليلا عند صور من التجديد في شكل قصيدتنا المعاصرة، وهى تتفرع فرعين : فرعاً يستند على تراثنا السابق وما حدث في منظوماته من تنويع في القوافي والأوزان على نحو ما نعرف في شعرنا المزدوج والموشحات والرباعيات، وفرعاً ثانياً



يستند على صور الشعر الغريب وما فيه من ألوان القافية المتعانقة أو المتقابلة، والشعر المرسل، والشعر الحر.

ونزعم زعمًا أن ما يستند على تجديد أسلافنا لا ينبو على أذواقنا، لأنه لا يلغى القافية تمامًا، بل ينوع فيها، حتى يختفى هذا الرتب الذي ينشأ من تكرار القافية الواحدة وتماثل النغم. غير أن فريقًا من الشعراء المعاصرين لم يكتف بذلك، فاندفع - على هدى ما قرأه عند الغربيين - إلى الانفكاك عن القافية، وقد تكون الصورة التي تتعانق فيها القوافي بحيث تتحد في البيت الأول والثالث وفي البيت الثاني والرابع وهكذا أقرب إلى ذوقنا، لأنها تلتقى من بعض الوجوه مع صورة شعرنا المزدوج الذي تتعانق فيه القافية في شطري كل بيت، وفي الوقت نفسه تختلف من بيت إلى آخر. أما صورة الشعر المرسل الذي تلغى فيه القافية إلغاء فإنه يخرج على ذوقنا جملة؛ لأنه يحطم خاصة صوتية ألفانها وأصبح لها سلطان قوى على النفس العربية. وقد دعا إلى هذه الصورة كثيرون منذ أوائل القرن، دعا إليها السيد توفيق البكري في قصيدته «ذات القوافي» وعبد الرحمن شكرى وجميل صدقى الزهاوى وأحمد زكى أبو شادى، غير أنها لم تصب النجاح المنشود<sup>(١٢)</sup>.

وأما صورة الشعر الحر فإنها لا تتخفف فقط من القافية، بل تتخفف أيضًا من أثقال العروض، بحيث يمكن أن يتألف بيت من تفعيلة أو تفعيلتين، وبيت ثان يليه من ثلاث تفعيلات أو أكثر، وقد تحتوى المنظومة منه على تفاعيل من أوزان مختلفة. وشعراء المهجر الأمريكى هم أول من صنعوا منظومات في هذه الصورة الغربية وتأثر بهم أبو شادى في بعض أشعاره. وقد كثر من يصنعونها في هذه الأيام بحجة أنها تقضى على الحشو ورتابة القوافي كما تقضى على التكرار. ونزعم زعمًا أنها لن تعيش بيننا طويلا إلا إذا دعمها أصحابها بقيم صوتية كثيرة تتلافى ما فقدته من أنغام القافية وتقابل الشطور، لسبب بسيط، هو أن شعرنا غنائى وهو لذلك يزخر بالأنغام، وما كانت موسيقاه الفنية عيبًا، بل هي ميزته الكبرى بين أنواع الشعر في العالم؛ إذ تطرد الألحان فيه بصورة مضبوطة تؤثر في الأعصاب وكأنها إيقاعات لجوقة موسيقية يصل تأثيرها إلى سامعيها من جميع الجوانب والأركان (شوقى ضيف ص ٧٨).

والحق أن شعرنا ليس في حاجة إلى أن نخضعه للشعر الغريب وصوره العروضية؛ لأنه شعر كامل الأداء من الوجهة الموسيقية، وكل محاولة لإخراجه عن صورته الخاصة



من شأنها أن تنزل به عن مستواه النغمي. وحقاً إن الصور الغريبة الجديدة تجعل النظم فيه أهون وأيسر، غير أن هذا التيسير ليس مطلباً للشاعر الممتاز الذي يستطيع بملكاته تذليل كل صعوبة، بل إن الصعوبة وخاصة في القافية من شأنها أن ترهف حسه وتصلق قريحته وتضبط منظوماته بنقط ارتكاز، تتيح للناس أن يحفظوا شعره ويرددوه. والقافية في شعرنا ليست عبئاً ثقیلاً كما يُظنّ، فإن لغتنا تمتاز بثروة لغوية كبيرة، وما على الشاعر إلا أن يتزود زاداً وافراً منها، فإذا القافية في يده هينة. وأكبر دليل على ذلك أنها لم تستعص على شعرائنا البارعين طوال العصور الماضية، بل إنها لم تستعص على شعرائنا المبدعين الذين نظموا في الشعر القصصي من أمثال سليمان البستاني الذي ترجم إلياذة هوميروس وشوقي الذي صنع مسرحيات مختلفة.

وأولى لشعرائنا أن يتركوا هذا التجديد في إطار قصائدهم، وأن يتجهوا - كما يصنعون فعلاً - إلى التجديد في المضمون، وقد جددوا في هذا المضمار كثيراً، وإنه لحرى بهم أن يعنوا بالشعر القصصي والتمثيلي، فيحدثوا كثيراً من تجاربهم في هذين الاتجاهين الغربيين. ولا نشك في أنهم نهضوا منذ أوائل هذا القرن بصنع محاولات قصصية بارعة، لعل من خيرها محاولات خليل مطران، وكذلك محاولات أبي شادي. وقد نظم أحمد محرم السيرة النبوية شعراً وسماها بعض معاصريه «الإلياذة الإسلامية»، غير أنها في الحقيقة ضرب من الشعر التاريخي أو الشعر التعليمي الذي يُنظم فيه التاريخ؛ وهي بذلك لا تُعدُّ من الشعر القصصي الذي يخلق القصص في مادة التاريخ خلقاً جديداً. وهناك محاولات قصصية بديعة كثيرة في هذه الأيام تستمد مادتها من التاريخ أو من حياتنا الاجتماعية الواقعة (شوقي ضيف ص ٧٩).

### نظرية التحليق الشعري:

كان شعراء «أبولو» في طليعة الشعراء الذين نادوا بالتحليق الشعري وعدم الوقوف بالشعر على حد المعاني السطحية أو الطلاء اللامع للأشياء، دون التعمق في أجوائها الفسيحة والبحث الدائب في أغوارها البعيدة. وقد تجسدت تلك الدعوة في نظرية كاملة هي نظرية «التحليق الشعري».

يقول محمد مندور في كتابه: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي: ونظرية التحليق الشعري<sup>(١٢)</sup> تطالب بنقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر؛ وهي

رؤية قد تكون عندئذ غير واضحة ولا محدودة المعالم، بل قد يعميها بعض الضباب، ولكنها مع ذلك تسمو بنا فوق الواقع، وترنحنا في جوها الشعري الخالص. ويرى مندور أن الحكم على تلك النظرية بما لها أو عليها لا يصدر عن دقتها، وتحدد التجربة التي أوحى بها، بل يصدر عن اكتمال التجربة الشعرية، وقوة إيحائها وقدرتها على أن تسمو بنا إلى جوها الخاص، وهي تستمد هذه القوة وتلك القدرة من صدق إحساس صاحبها الشعري وعدم اصطناعه للجو الذي ينقلنا إليه.

ويرى مندور أن لخلق الجو الشعري المحلق وسائل بعينها منها: استخدام «معجم شعري» تختلف لغته عن لغة النثر فضلاً عن لغة الحياة اليومية؛ لأن هذه اللغة النثرية أو النفعية لصيقة بالحياة اليومية، واللغة التعبيرية ومنها: الموسيقى التي تتخذ اللغة وسيلة لعزف أنغام تحلق فوق الواقع سابحة في عالم الشعر.

ومندور ممن وقفوا إلى جانب تلك النظرية، وناصر دعائها، وعمل معهم جنباً إلى جنب وبذل كل ما في وسعه للتصدي لكل من لم ترقه تلك الطريقة في التعبير عن التجارب الشعرية باستخدام تلك الألفاظ التي تبعد كثيراً عن ألفاظ المعجم الشعري القديم.

ومن قصائد التحليق الشعري تلك «السيرانادا» المصرية الجميلة للشاعر على محمود طه<sup>(١٤)</sup> التي يقول فيها:

دنا الليل فهـيا الآن يارية أحلامى

دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام

سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب

تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل

جرى فى الضفة الخضراء خلف الماء والظل

تعالى مثله نلهو بلثم الورد والطل

هناك على ربي الوادى لنا مهد من العشب

يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب

يطوف بنا على شط من الأضواء مسحور  
شراع خافق الظل على بحر من النور  
تناجيه نجوم الليل نجوى الأعين الحور

وانت على فمي ويدي خيال خافق القلب  
تعالى نحلم الآن فـهـذى ليلة الحب.

و«السيرانادا، ذكر ماثور في الموسيقى الإيطالية وقد اشتهرت في الأدب الأوروبي وخلدتها قصص الحب، وهي أغان ليلية يشدو بها العشاق على معازفهم تحت نوافذ معشوقاتهم. ويغلب على شعر على محمود طه أنه شعر محلق، تقرأ معظم قصائده فيخيل إليك أنك تحلق معه على أجنحة الخيال في سماء الأساطير والأحلام (فشوان ص ١٧١).

وإذا كان مندور يرى أن لخلق ذلك الجو الشعري المحلق وسائل وذكر من بينها: الموسيقى التي تتخذ وسيلة لعزف أنغام تحلق فوق الواقع سابحة في عالم الشعر، فإن النظام الموسيقي في «السيرانادا» يختلف جد الاختلاف عن الشائع المألوف في البناء الموسيقي للقصيدة العربية القديمة، فإن اختلاف القافية على ذلك النحو المشاهد في النص، وكذا ما بين الكلمات التي تتكون منها القصيدة من تآلف وانسجام ما يؤكد قيام ظاهرة التعاون القوية بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، وهما من مكونات الشعر المحلق الرقيق.

يقول مندور «الواقع أن الهمشري وبعض رفاقه من جماعة «أبولو» مثل الصيرفي، وعلى محمود طه قد أحدثوا في لغة الشعر العربي حدثاً أثار ثائرة أنصار الديباجة التقليدية والزعب من التجديد والتعصب للقديم؛ وفي مقدمة ديوان «أصداء الحرية» لعبد الله شمس الدين نرى الشاعر التقليدي الأستاذ عزيز أباطة يسخر في مرارة من هذا التجديد في التعبيرات الشعرية، ويضرب أمثلة «الأنين المشنوق» و«الحزن الراقص» و«الصمت القمر» و«النغم الوضى» و«اللحن المفضض» و«السكون المشمس». وهذه قضية تستحق النظر.

فالشاعر في تحليقه لا يقنع في استخدام اللغة بالتعبير التقريرى الذى يقف عند الحدود الظاهرة للكلمات، ولا بالتصوير البيانى الذى يرنح الخيال ويطلقه من إसार

الواقع، وإنما ينجح مع كل هذا فى استخدام أصوات اللفّة استخداماً موسيقياً منقطع النظير.

## ٩.

يُصوّر الشاعر فى الأدب الرومانسى منعزلاً ومفترياً alienated غالباً عن المجتمع، مفعماً بالكبرياء مرارةً وغضباً، حساساً رقيقاً؛ يظل منفصلاً أكثر منه فاعلاً؛ فى حقيقة الأمر، إنه مثل هاملت فى مسرحية شكسبير أو كمال عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ يتردد أمام الفعل وهو، على العموم عاشق واله يحمل حبه الشؤم إلى من يحب. وهو يجسد حقوق الحب فى وجه أحكام المجتمع التقليديّة. ولما كان متكبراً ومتعالياً فى الغالب، فإنه يتحدى العادات والتقاليد؛ وهذا نتيجة للتراث والتقاليد اليونانية التى أوحى للأوروبيين بمفهوم معين عن الشاعر كنبى، ولتقاليد العرب التى كانت تفخر بأن لقبيلتهم شاعراً رفعوه لمصاف الأنبياء بينهم. فهذان المصدران قد أسبغا على الشاعر ثوباً من الجلال وحملته مهمة مقدسة. إن الشاعر فى العصور القديمة، إذ تلهمه ربّات الشعر شعره فى اليونان، أو الجن فى وادى عبقر عند العرب، وإذ هو ترجمان الإرادة الإلهية، والعراف والنبى، ومعلم الحكمة، وباعث الحياة المتحضرة، ليقدم لنا مثلاً أعلى دينياً واجتماعياً يضعه فوق عامة البشر.

ولقد احتفظ الشاعر الملهم بميزة المشاركة فى حياة الطبيعة التى غدا صدى لها بين الناس الذين فقدوا الاتصال بها. وتبسط قصيدة هوجو «الحياة الشاملة» ١٨٢١ بإسهاب هذه الفكرة التى مفادها أن الشعراء الذين ظلوا بجوار الطبيعة مكلفين بأن يكشفوا عن هذه الطبيعة للناس وأن يشرّحوها لهم: «الفنّ هو النغم الرفيع... ترسانة الطبيعة، تلك القيّارة الجبّارة، من خلال أناملك القويّة». ويتوسّع «آتريوم» فى هذه الفكرة سنة ١٨٢٠ فى «زيارة إلى سورنت» إنه يرثى للناس «لأنه انحدر من أعالي الشعر الإلهية إلى حضيض البشر» «من شاء أن يُعاشِر الآلهة، فليس له أن يُحبّ ويتألم كالآخرين». ويشبهه «آتريوم» الشاعر بأبى الهول الذى لا يتزوّج ولا ينسلّ: فقدرة أن يحيا وأن يموت وحيداً.

ويقول بالانش: خُلِقَ الشاعر كي يشرّح العالم والتاريخ للناس؛ لأنه يقرأ كلام الله. ويقول هوجو أيضاً: إن الله يتجلّى إمّا مباشرة فى الطبيعة، وإما بواسطة الشاعر. وهناك كثيرون يُسمّون الشاعر «مقدّساً»، وهى صفة لا دخل لها بالصفة التى أطلقها



هوراس قديماً. إنه وسط بين الله والإنسان، إن فيه شيئاً من الساحر والنبى والرسول؛ وهو جو مَوْلَع بأن يُسَبِّحَ عليه مظهرًا أعلى من الإنسان، خفيًا: «أيها الشعراء المقدسون، الشُعْتُ، العالون» ١. وإذا ظلَّ الشاعر وحيداً فذلك لكى يُحَسِّنَ الاستماع إلى نداء الله، كما يقول «بالانش». وهو، إذن، يعيش متفردًا بين التافهين، الساهين عنه، الجاحدين لفضله. لكن الفكرة السائدة لدى الرومانسيين بصدد الشاعر هي فكرة رسالته الاجتماعية. والانعزاليون - إن صحَّ القول في هذا المجال - مثل بيرون، بوشكين، موسيه، جوتيه، هم القلة؛ أما الآخرون مثل شلى، وردزورث، مانزونى، لامارتين، هوجو، ميكويكز؛ فهم، على اختلاف رومانسيَّتهم رونقًا ولونًا، ينسبون بصراحة إلى الشاعر دورًا مهمًا في حياة الشعوب، رسالة مقدَّسة ناجمة عن دعوة إلهية لقيادة الناس و«تهذيب الجماهير» كما يقول فينى الذى طالما كرَّر هذه الفكرة؛ فهو يُنطقُ «ستيلو» سنة ١٨٢٢ بهذه الكلمات: «إنى أؤمن إيمانًا راسخًا برسالة لاسبيل إلى وصفها، أنيطت بي لعزاء البشر، رفاقى فى الشقاء، ومساعدتهم، وخلصهم». لكن رسالة الحبِّ والرأفة لا تكفى «فينى» عندما يرى «تشاترتون» فى الشاعر ذاك الذى «يبحث بين النجوم عن الطريق التى ترينا أصبح الرب» (فان تيجم ص ١٤٢).

ولا شك أن روسو يعتبر النموذج المثالى للعقلية الرومانسية بأكثر من معنى؛ لأنه إلى جانب النغمة اللاعقلية الواضحة، نجد عنده ذلك العجز عن التكيف مع الواقع الذى يشكل السبب الأساسى فى ذلك البحث الرومانسى عن عالم آخر، وفى ذلك التأمل الحزين المتمركز حول الذات، وفى محاولة التماس البديل الخيالى عن الحياة الواقعية الإيجابية؛ ذلك أن السير التى كتبها روسو ومن بينها اعترافاته الشخصية تصوره لنا فى صورة الحالم الخجول الذى كان دائمًا واقفًا تحت رحمة الظروف، فقد كان شديد الحساسية بالفطرة، ونظرًا لافتقاره لما يوازن تلك الحساسية من الانضباط وقوة الإرادة، فقد كان عرضة لجميع الأخطار التى تدفعه إليها سلبية العاطفية التى ضاعفها تحفظه وتشككه الأنانى.

ومن ثم كان الأدب الرومانسى أدبًا ذاتيًا فرديًا؛ لأن الكاتب يعبر فيه عن شخصيته وفرديته وذاتيته بحرية؛ ولأن مادته مستقاة من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة. فليس غريبًا بعدئذ أن نجد الرومانسيين يطلقون العنان لإحساسهم الفردى، وأن يكونوا ذاتيين فى قصصهم، أى يصفون أنفسهم على لسان أبطالهم فيما يقصون بحيث تظهر فى وصفهم لجوانبهم النفسية عناصر ذاتيتهم ظهورًا واضحًا لا لبس فيه، فهم يصفون

ذوات أنفسهم فى أبطالهم؛ حتى جاءت قصصهم صورة لذواتهم هم فى الدرجة الأولى. فالرومانسيون يعتقدون أن للكاتب عالمه الخاص به حيث تلعب التجارب دورًا أقل مما يقوم به الشعور الذاتى. وعالمه الذى يحيا فيه يفوق العالم الطبيعى. وهو فيه الأمر الناهى المسيطر المتحكم. وكل ما هو فيه عجيب خارق غريب. ورغم ذلك كما يدعون لا شىء فى هذا العالم مناقض للطبيعة بمعنى أن كل شىء فيه على وفق الإدراكات التى تتكون عادة فى الطبائع السحرية الصانعة للمعجزات. وعند الرومانسى «نوفاليس» أن (الشعر تمثيل للشعور ولعالم النفس فى مجموعته، وكلما كان الشعر فرديا وذا طابع محلى وصبغة حاضرة ذاتية، كان أقرب إلى صميم الشعر)<sup>(١٥)</sup>.

وعموما يمكن أن نكتشف اتجاهين فى الشعر الرومانسى: اتجاه إيجابى واتجاه سلبى، فى الاتجاه الإيجابى يمجّد الشاعر قيمة الحرية والجمال ويحاول أن يبيّنها فى شعبه والإنسانية بوجه عام.

لا يمكن إذن فصل الرومانسية الأدبية عن حركة فكرية واسعة جدت أسس الأخلاق ومفهوم الحياة، ووجهت الشعر والرواية والتاريخ نحو فلسفة تقدمية للشعب، ووجهت الدين نحو نزعة تحررية شعبية، وخلقت الاشتراكية. وتداخل الفن والشعر بتبادل مخصب، وشعر الفنان باضطرابه لأن يصبح مفكرًا، وتتشق المفكر، دون أن يعلم، التعاليم التى نشرها الفنان.

وإذا كان الفن يمنح للفرد ذى العبقرية حقوقًا فإنه يفرض عليه واجبات، فالفنان ليس حرًا من الناحية الأخلاقية كفنان، وهذا أمر عجب، فالحرية التى نادى بها جميع الرومانسيين لتقنية العمل الفنى قد انكروها على أنفسهم فيما يتعلق بهدفها. وقد اعتقد الجميع منذ سنة ١٨٢٠، ما عدا جوتيه وموسيه، أنهم قائلون بمهمة ليست أخلاقية بل اجتماعية وإنسانية. ولما كانوا بعيدين عن الدعاوى الأخلاقية التى تتكر الكلاسيكيون بسببها لكتابة «الفن للفن»، هذا اللون الذى سيصبح طريقة متبعة منذ سنة ١٨٥٠، وللعمل السياسى المباشر الذى سيقضى على دى فينى فى «بيت الراعى»، فإن الرومانسية زعمت بين سنة ١٨٢٠ - ١٨٤٠ أنها تقود الشعب نحو مستقبل أفضل، وهذا الزعم يفترض فلسفة أو مفهومًا للعالم يتكلم الشاعر باسمه، ويبذل جهده ليجعله ينتصر، أو يجعله معروفًا على الأقل، ويفترض أيضًا أن الشاعر، الذى ليس هو إلا ناقل كلام، ينيره إلهام لم يتلقه غيره من الناس، ويضاف إلى موهبته فى التعبير وإمكانيته فى التأثير موهبة مدعى الوحي التى أغدقتها عليه القدرة السماوية.

وهذه الفلسفة هي فلسفة الحرية والصيرورة قبل كل شيء، ومن منا ينسى لأبي القاسم الشابي<sup>(١٦)</sup> قوله وهو يمجد الحرية، إحدى القيم التي نادى بها الرومانسية بجانب قيم الجمال:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة	تبخر في جوها واندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة	من صفة العدم المنتظر
كذلك قالت لي الكائنات	وحدثني روحها المستتر

فالألفاظ - هنا - قوية عنيفة تهز الوجدان وتحرك المشاعر وتحت الشعب على التحرر، وانظر إلى ألفاظه «أراد الحياة» «لا بد» «الليل ينجلي» «القيد ينكسر»، فقارئ هذا البيت يحس بثورة خفية تتحرك في نفسه بدافع خفي، والشاعر يوفق في اختيار ألفاظه في هذا المقام، ولا يجد القارئ مندوحة له عن أن يضغط على مقاطع تلك الكلمات لتخرج في ثورة وعنيفة شديدين، تمثيلاً لخلجات نفسه، وتأكيداً لانطباعات روحه المارة بالثورة والغضب.

ثم انظر إلى تلك الألفاظ «فويل» «صفة العدم» وتحسس ما في قوله «المنتظر» من إحياء مشع، وإشارة ساطعة للهلاك المدمر لأولئك الذين يتكاسلون عن نصرة الوطن، فهذه كلها ألفاظ تتعاون من أجل الغاية التي رمى إليها الشاعر، وهكذا يستغل الشابي «اللفظ» في الشعر استغلالاً ينبئ عن تمكنه من اللغة وتطويعها له، كما شاء فكره وهواه (فشوان ص ١٣٧).

وفي قصيدته إلى الشعب يقول:

إن يم الحياة يدوى حوالياك	فأين المغمامر المقدام؟
أين عزم الحياة لا شيء إلا	الموت والصمت والأسى والظلام
عمر ميت وقلب خواء	ودم لا تشييه الألام
وحياة تنام في ظلمة الوادي	وتنمو من فوقها الأوهام
أي عيش هذا وأي حياة؟	(رب عيش أخف منه الحمام) <sup>(١٧)</sup>

وها هو ذا شلى يتسامى فوق حدود الذات ليصل بالإنسانية عبر حاجز اللون  
والجنس والدين ويكتب قصيدته « ثورة الإسلام »؛ والتي ترجمها محمد عنانى وهذه  
هى ترجمة « إهدائها »:

وماذا تكونين ؟ أعرفُ لكنْ لسانى سجينُ

فليت الزمان تولى الحديث فبددْ صمت السنينُ

ولكننى اسمع الهمس فى فكر وجنتك الشاحبة

وفى نور جبهتك العالية

وفى أعذب البسماتِ وفى العبراتِ

ورقة الفاظك الحاتية !

فهمسُ النبوءة يطمسُ كل مخاوفى الساذجة

ومن كُوة المقلتين أرى داخل النفس نورا

ومصباح ضوء تَوَقَّدَ فى القلب نارا طهورا

فى هذه القصيدة يمثل شلى رغبة الرومانسيين أنفسهم للخروج من العالم المعروف  
من قبل لشق سبل جديدة للرؤية، وذلك بالاهتمام بالبلاد الأجنبية والأوروبية والواقعة  
فيما وراء البحار. لما فى مناظرها وسكانها وعاداتها وأديانها من اختلاف؛ فنرى على  
محمود طه يكتب « أغنية الجندول » فى أثناء رحلته لأوروبا التى يقول فيها:

أين من عسينى هاتيك المجال ١٩ يا عروس البحر يا حلم الخيال

أين عشاقك سمار الليالى ١٩ أين من واديك يا مهد الجمال ١٩

موكب الفيد وعيد الكرنفال وسرى الجندول فى عرض القنال

بين كأس يتشهى الكرم خمرة

وحبيب يتمنى الكأس ثفرة

التسقت عيني به أول مرة

فعرفت الحب من أول نظرة



أين من عيني هاتيك المجالى      يا عروس البحر يا حلم الخيال  
مربي مستضحكاً في قرب ساقى      يمزج الراح بأقلام رقراق  
قد قصدها على غير اتفاق      فنظرنا وابتسمنا للتسلاق

وهو يستهدى على المفرق زهرة  
ويسوى بيد الفتنة شمرة  
حين مست شفتى أول قطرة  
خلته ذوب في كأسى عطرة

(المرجع السابق، ص ١٢٠ - ١٢١)

وهذا الميل للشعر بارزٌ على وجه الخصوص في فرنسا حيثُ كان شاتوبريان الممثلُ الرائع له. والكثيرُ من الرومانسيين في مختلف البلدان يُحبّون أن يُسافروا إلى الخارج مثله، ولا سيّما إلى الأقاليم البعيدة، لا لدراسة المؤسسات، كما كان يفعل مونتسكيو، بمقدار ما هو لتأمل المناظر المجهولة، واكتشاف الأجواء والأزياء والعادات الخاصة، والنماذج البشرية الجديدة. فكل ما يُغرّب، وكل ما يُعرّف بنماذج جديدة من الإنسانية المتعددة، ومن تنوّع الطبيعة الذى لا نهاية له، يُرضى هذا التعطش إلى الفرار، وإلى التجدد الذى تحدثنا عنه، ويشرع بعضهم في «رحلات رائعة مثيرة» حتى في داخل فرنسا مثل هوجو، وفي داخل بريطانيا مثل وردزورث أو سكوت، وفي داخل ألمانيا مثل هين وفي مصر مثل على محمود طه أو أبى شادى. ويرتحلون خاصةً إلى بلاد الشمس: اسبانيا، ايطاليا، اليونان، والمشرق، أو في رحلة عكسية، مثل رحلات الشعراء المصريين إلى أوروبا وأمريكا، أو شعراء المهجر إلى أمريكا. إن شاتوبريان وبيرون وجوتيه ولامارتين، ونرفال هم أعلام هؤلاء الرحّالين الرومانسيين إلى بلدان البحر الأبيض المتوسط أو الشرق الأدنى. وهم يجدون فيها ما يُغرّبُ ابنَ وسط أوروبا أو شمالها أعظم تغريب: يجدون مناظرَ أبدع تصويرًا وأفخم تلوينًا، ونماذجَ بشريةً طريفةً لم تهذبها الحضارةُ كغيرها، وأزياء أكثر بريقًا، وعادات أكثر حريةً وأكثر مطابقةً لمثال في الحياة مختلف. وقد يغلبُ هذا الجانب حينًا، وقد يغلبُ ذاك حينًا آخر، على الرؤى التى يحملها من اسبانيا جوتيه، ومن إيطاليا لامارتين أو ستندال، ومن صقلية دumas، ومن مصر نيرفال، ومن القرم ميكيويكز أو بوشكين، ومن القوقاز ليرمونتوف. وبعض نقاط هذا

العالم تَسْتَرعى الأبصارَ وتَجْذب القلوبَ على وجه الخصوص: غرناطة، فينيسيا، القاهرة، القدس.

أما جاذبية الشرق الأدنى والشرق الإسلامى لهم فأشدُّ بروزاً، ويُمكننا أن نرى فى هذا الأمر تأثيرَ حملة بونابارت فى مصر، وتأثيرَ الاكتشافات الأثرية، وتأثيرَ المسألة السياسية المتعلقة بالأمكان المقدسة، والنضال من أجل استقلال اليونان. والشرقُ فيها شرقٌ اصطلاحى من الباشوات والجوارى وضروب الحبِّ والثَّار الدامى. ولقد وجدَ القرنُ الثامن عشر فى ذلك كله إطاراً صالحاً للمغامرات الغرامية والهجاء الفلسفى؛ أما فى نظر الرومانسيين فهو مملكةُ الأمكنة الرائعة والأهواء الجامحة، وما فوق الطبيعة - أيضاً؛ ويُسميه بعضهم «الشرق السحري». ويقول شليجل: «ينبغي أن نبحثَ فى الشرق عما هو رومانسى إلى أعلى الحدود». ويمثل «علاء الدين» لأيهلنشليجر، و«الاروك» لمور، ودراماتٌ أو قصائد أخرى هذا الجانبَ من الرومانسية. وقد يُخلَى الفنُّ الروائى المبنيُّ على نمط بيرون مكانه للعروض الفلسفية التى تشمل بلاد فارس وحتى الهند، وذلك بتأثير أعمال المستشرقين وترجمات النصوص. ويرتبط بهذا الاهتمام بالشرق اهتمامٌ بمسلمى إسبانيا ولا سيما غرناطة عشية خروجهم النهائى. و«القصائد الشرقية» لهيجو إسبانيةٌ فى جزء منها. وبعد «آخر بنى سراج» لشاتوبريان، تروج الرواية والقصة المصرية خاصة فى فرنسا وفى غيرها تروجُ بدعة «الحمراوية»، ويكتبُ الأمريكى «ايزفنج» فى نحو عام ١٨٣٠ «احتلال غرناطة»، و«أقاصيص الحمراء»، وهى حكاياتٌ خياليةٌ غنية بالألوان. ولقد أمكن القول أن رسمَ العمامة وانسيف حلتَ محلَّ عصا الرعيان وشبابهم فى القصائد الرعوية.

إن الفلاسفة الألمان فى العصر الرومانسى يَنهلون بفكرهم من ينابيع شرق أبعد، من الهند قبل كل شئ؛ وهذا ما فعله شلينج الذى سمى الشرق: «موطن الأفكار». ويستجيبُ الشعرُ الشرقى، ولا سيما الشعرُ العربى، لمطامح الرومانسيين أكثر مما تستجيبُ المحاكاة اليونانية الرومانية، فيُترجمُ الشعراء العربُ والفرسُ؛ ويُحاكيهم بعضهم كما فعل جوته فى «الديوان الغربى الشرقى». ويصوغ «بلاتن» و«روكر» الشعرَ الألمانى على الأوزان الشرقية، أو يستوحونها فى قصائدهم. كما أن ذلك عنصرٌ هامٌ إلى حدٍّ ما فى رومانسية سوتى، مور، كامبل، هين؛ ويحتفظُ بعضهم، على الأقل، بشئٍ من اللون الشرقى.

إن موقف الشعراء الرومانسيين الأخلاقي يتلخص فى عدم الالتزام بما هو قائمٌ كما هو شأن سابقهم، ويقف فى وجه التقاليد المكيّنة، المكرّسة، وأطر الحياة الأخلاقية ومبادئها الجامدة، إنه استقلال يتحدّى التقاليد ويغدو لدى بيرون عدوانياً، فى الغالب؛ وبذلك، وبانخلاعهم من كل عقيدة دينية محدّدة، وبارتيايية بيرون، وبالمثل الأعلى الإنسى المضاد للاهوت لدى شيلى، وبحلم كيتس الهيلينى؛ بذلك كله يقف هؤلاء الثلاثة فى صفّ الأفكار المتحرّرة، المستقلة، التى تتوافق رومانسيّتها الأدبية بتحرر عام فى الفكر، ويقف الشاعر بجانب المظلومين من سواد الشعب، وها هو ذا أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) يتعاطف مع الفلاح المصرى؛ ففى ديوانه (وطن الفراعنة): نطالع له قصيدة بعنوان (الفلاح)، يقول فى بعض أبياتها:

يا حارث الأرض فى صبر وفى ودعة	لولاك ما قام ملك أو سما علم
ويا قنوعاً بمعيش كله تعب	إن المتاعب فخر أصله الشمم

تُرِكَتْ فى الجهل والأمراض فاتكة      والله ينكر أهواء الألى ظلموا

وانت فى كل أمر يستعان به      أما الجزاء فجهد ذاهب ودم

ومنه فى هذا الديوان أيضاً قصيدة بعنوان (خراب الفلاح) وكان قد رفعها إلى الأمير عباس حليم، وفيها يتعاطف مع الفلاح المصرى تعاطفاً كبيراً ويتحدث عن معاناته من الضرائب وعيش الامتهان، ويشير إلى بيته الذى يشبه القبر ويحاط بالقاذورات، وعن طعامه الذى هو وهم أو ما يشبه الوهم، وعن مرضه وما يلاقيه من خسف وهوان.

ويقول فى قصيدته (أميرنا الصعلوك):

هو ذلك الفلاح يا قومى الذى	يحيا حياة سوائم ورغام
مثل السوائم بل أخط بمعيشة	مثل الرغام يذلة ويذام
وهو الذى لولاه ما ارتفعت لنا	راس ولا كنا من الأقوام
إنا جميعاً مجرمون إزاءه	حتى يخلص من هوى الإجرام

وكان محمود حسن إسماعيل<sup>(١٨)</sup> من السباقين إلى الحديث عن القرية المصرية. ومن قصائده التي يتحدث فيها عن شقاء الفلاح وحرمانه وبؤسه قصيدة «إلى دخان الكوخ»:

أترى أنت على الأفق لهيب أم دخان  
أم جراح الكوخ سجاها من البؤس الزمان  
أم دموع الشاء والرعيان أذراها الهوان  
أم شجون القاس أبلاها الضنى والحدثان  
أم هي القرية لم يخفق لبلواها جنان  
زفرت في الجوثكى لم يصابرها الحنان  
فهي جرح ودخان الكوخ بالشكوى لسان

ومن مظاهر النزعة الإنسانية رثاؤهم وتعاطفهم مع القطط والكلاب النافقة أو الضالة ففي ديوان «أزهار الذكرى» للسحرتى قصيدة بعنوان «كلاب الطريق» يقول فى بعض أبياتها:

هذى الكلاب اللواتى	شردن فى كل وادى
من المعذب تولت	ومن جفاء العباد
يسرن والهم بباد	من بؤسهن المنادى

ولأبى شادى فى «الشفق الباكي» قصيدة بعنوان (الكلب التائه):

هجروك فى سفر وأنت الوافى	يا أصدق الخيلان والآلاف
--------------------------	-------------------------

.....

هذا هو الإنسان إلا فى اسمه	فى اكرم الأخلاق والأوصاف
يجزيك بالبر الصحيح ولو قضى	فيه الضحية للإخاء الكافى
واخسوك فى (الجنس المبجل) طامنا	أذاك أو أقصاك عن إنصاف



وله أيضاً فى ديوانه (مختارات من وحى العام) قصيدة بعنوان (رثاء صديق)، وهى  
رثاء لكلبه العزيز الموسوم (فهمى) بعد أن اضطر إلى إقامته:

فيا أسفى يردىك حبى ورحمتى      وأحمل ذكرى حسرة ووجيب  
وارثىك إذا ارثى حياتى التى مضت      وانظر فىك اليوم بعض نصيبى

وفى ديوان «الطائر الجريح»<sup>(١٩)</sup> لناجى قصيدة بعنوان: (رثاء كلب). وفى ديوان  
«صدى ونور ودموع» للصيرفى قصيدة بعنوان «ضرغام»، وهى مرثية هــ صـحـب الشاعر  
ثمانية أعوام، وكان وفاؤه العجيب عزاءً له عن وفاء ضائع بين الناس:

يتعجبون لأدمع تجرى  
ونشيج محزون على هر  
يا لائمى فى الحزن لا تدرى  
أى الوفاء المحض خلانى

وعلى محمود طه أيضاً ممن كانت لهم نظرات سديدة فى الحياة والكون، وكان من  
أشهر الشعراء الذين وصفوا الطبيعة، وأجادوا فى وصفها بما أضفوه على تلك القصائد  
من ألفاظ «الأضواء» و«الظلال» و«النور» و«الألوان» وما كان من ألفاظ فى الوصف  
الدقيق لمشاهد الطبيعة الحية، وما فيها من أسرار الجمال من أمثال «الربى» «التلال»  
«الجبال» «السهول» «البقاع» «الأنهار» «الأشجار» «الزروع» «الثمار» «الأزهار» «الشمس»  
«القمر» «النجوم» «الكواكب» «الصفصاف» «الخمائل» «العطور» «الأطياف»، إلى آخر تلك  
الألفاظ.

ولا شك أن الناظر فى أسرار الحياة والكون يتحول فى لحظة صفائه الروحى إلى  
فيلسوف يسبر بنظراته العميقة أسرار العالم المادى والروحى، ويفرب بها فى أغوار  
الزمن، ويشيع بذلك فى حياته وحياة غيره ممن لهم نظرات تصوفية مشبعة بروح  
التأمل، واستبطان الأسرار التى تطوى عليها مهجة الأبد، ألواناً كثيفة من التأمل  
الصادق، والنظر العميق، إلى الأسرار المغلفة بالغموض والإبهام، بل والمفرقة فيها إلى  
حد جد بعيد. يقول على محمود طه فى قصيدته «فلسفة وخيال»:

أنا أهوى روحية العالم المنظور لكن بالجسم والوجدان  
ما تكون الحياة لو أنكر الأحياء فيها طبائع الأشياء  
أنا أهواك كالفراشة صاغتها زهور الثرى وكف الضياء  
أنا أهواك فتنة صاغها المثال من طينة ومن إغراء  
أنا أهواك بدعة الخلد صيغت من هوى آدم ومن حواء  
إلى أن يقول:

إننى بالخيال انتزع الرقة من قسوة الزمان المرير  
عجباً ! ما حقائق الكون إلا لمحات الخيال والتفكير.  
قبل أن تشرق النجوم على الأرض أضاعت بذهن رب قدير  
وتجلت فى حلمه بنظام من بديع التكوين والتصوير<sup>(٢٠)</sup>

عموماً كما ذكرت فإن الشعر الرومانسى له اتجاهان تبعاً لما إذا كان الشاعر ذا مزاج  
إيجابى أو سلبى: فالرومانسى السلبى يبحث فى المقام الأول - عن ملجأ مريح من ألم  
الوحدة. ولسوف يلتمسه فى عالم ذاتى بأهوائه وأحداثه الخيالية، فى المشاهد  
التصورية لعصر بعيد أو فى بلاد بعيدة عجيبة يجد فى مواكبها ومهرجاناتها الفنية  
بألوانها، النقيض التام لجفاف الحياة الكالحة التى كتب عليه أن يعانىها، أو فى اشتها  
عارم للاتحاد بالطبيعة، أو بالمطلق أو بالله.

وهكذا كان الأدب الرومانسى فى أوروبا أدب الحلم والوهم والعاطفية المبهمة، والميل  
إلى الحزن، والتفكير فى الموت، والإغراق فى الخيال، والإيمان بالفيبيات، والولع  
بالفروسية، والإعجاب بالبطولة، والاستغراق فى الطبيعة وتمجيدها، والانغلاق على  
الذات أولاً وقبل كل شئ.

إن الطابع الجوهرى للاتجاه السلبى هو الكآبة، وهى كآبة ليس لها أسباب محددة،  
فى الجو الرومانسى. والعديد من الرومانسيين يمضون إلى أبعد من ذلك، فيبتئون فى  
أشعارهم أحزانهم العميقة ويغمرونها بدموعهم. يقول شلى: «أعذب أغانيها هى التى  
تعبّر عن أحزن أفكارنا». ويقول «كيرمير»: «الشعر أعمق، والأغاني الحقيقية هى  
التي تتفجر فى قلب يتأكله العذاب». ويقول موسيه: «أجمل الألحان أشدها بؤساً».

وكثيرون قالوا مثل هذا القول. والحق أن الشعر الرومانسى يُقدم لنا عَرَضاً طويلاً من الأناشيد الكثيبة أو الحزينة المتفاوتة فى عمق الكآبة والحزن. ويعودُ هذا الحزن غالباً إلى أسباب تتعلق بشخصية الشاعر، إلى فشله فى حياته، إلى حبه الخائب؛ ويعودُ أحياناً إلى المصائب التى حلتْ بوطنه، أو بالوضع الإنسانى، ولابدّ هنا من تمييز الكثير من الفروق والظلال، بدءاً من الكآبة الحنونة الحاملة لدى شاعر مثل لامارتين، الكآبة التى ترتاح إلى ضفاف البحيرات مثل كآبة «روسو»، وإلى ضوء القمر مثل كآبة «أوسيان»، ومروراً بشكوى «الشاعرات المنتحبات» فى الرومانسية الفرنسية، وبحنين الكثير من المنفيين، وبالحزن العميق أمام الحياة الذى يَمَلأ قلبَ العديد من الشعراء الشباب ممّن كانوا يتوجّسون موتهم المبكر، وحتى التشاؤم الفلسفى لدى «فينى» و «لينو» و «ليوياردى» خاصة.

ونجد هذا الاتجاه عند على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) وأول دواوينه التى نشرها «الملاح التائه»<sup>(٢١)</sup> وهو يصور منزعه الرومانسى، ووضع فى مقدمة قصيدة له تسمى «الله والشاعر» عبارة من عباراته يناجى فيها ربه. وهو بذلك يضع فى يدنا الدليل المادى.

ويُكثر فى هذا الديوان من ذكريات الشباب وتأثره بالطبيعة فى دمياط وببلدة السنّانية وما رآه هناك من العراك بين البر والبحر، ومن خير قصائده فى ذلك «على الصخرة البيضاء». وهو فى كل قصيدة يذيع حَيرة حُلوة، فهو تائه فى الكون ضال فى مجالى الطبيعة.

وهو لا يهدف إلى رسم صورة الطبيعة أو الريف المصرى من حيث هو، إنما يهدف إلى وصف شعوره وحسّه وحيرته فى الحياة، مازجاً ذلك فى أغلب الأحيان بحبه. وربما كانت أجمل قصائده فى هذا الديوان قصيدته «غرفة الشاعر» وهو يستهلها على هذا النمط:

لُوما زلت غارقاً فى شجونك	أيها الشاعر الكئيبُ مضى الـ
رولسُهد ذابلاتِ جفونك	مُسليماً رأسك الحزينَ إلى الفك
فى ارتعاشِ تمرّ فوق جبسينك	ويدُ تمسك اليـراعَ وأخـرى
سك يطفى على ضميفِ أنينك	وفمُ ناضبٍ به حرّ أنفـا

ومضى يصور سراجـه الشاحب وعبء عبقريته الشاعرة وما يتردد فى نفسه من حزن  
لعدم تقدير مواطنيه له .

ويقول السحرتى متحدثاً عن وحدته ويأسه بل وتفكيره قبل الانتحار النفسى:

جلست فى وحدتى حزيناً	وغمرة اليأس تحتوينى
وضيق صدرى بما يلاقى	من وطأة البؤس والشجون
وكنت فى نزعة الرواقسى	أرى بقسائى من الجنون

كما أن الاستسلام التام لهذه العناصر غير العقلية يقضى حتماً على الاستقرار  
الداخلى للإنسان وإرادته، بل وربما يذهب بعقله أيضاً .

وقد شعر الشاعر الإنجليزى وردزورث بنفس الشعور وأنه فقد شيئاً كان ينير حياته،  
وهذا هو مطلع إحدى قصائده التى ترجمها محمد عنانى:

(١)

قد كنت يوماً أشهد الغدران والمروج والخمائل

والأرض بل ومألوف المناظر

وقد توشحت بنور باهر من السماء

كأنه بعض منام ناضر عذب الرواء

لكن ذلك انقضى

قد كان عهداً ومضى

فالآن حيثما يمت وجهى

وحيثما نظرت ليلاً أو نهاراً

وجدت أن ما رأيته من قبل قد توارى !



(٢)

قوس الغمام لم يزل يأتى ويمضى

والورد لم يفقد بهاء

والبدري ينظر حوله فى متعة

ما إن صفا وجه سماه

وكل مشرق جديد مولد مجيد

وصفحة المياه إن لاحت نجوم الليل تزهو بسناه

لكننى أدرى

وحيثما يمت وجهى

أن مجداً ترك الأرض وولى<sup>(٢٢)</sup>

وفى تقديمه للقصيدة يقول محمد عنانى:

قصيدة خاطرات الخلود، وكان الشاعر قد كتب الفقرات الأربع الأولى عام ١٨٠٢ عندما أحس بلون ما من الذبول فى مصادر إلهامه، فحاول أن يستعيد قوة إبداعه من ذكريات الطفولة، ورأى أن الإحساس بالخلود - وهو الإحساس الذى يصفه بأنه فطرى وراسخ فى نفس كل إنسان - يتبدى فى أوضح صورة فى الطفولة، عندما تكون النفوس جديدة على هذا العالم، قائللاً إن ذلك مردّه إلى النور الذى نولد به، فهو نور قداسة لا يلبث أن تهبط عليه أستار العالم المادى ومشاغل الدنيا فتتسبب إياه أو تحجبه عن أعيننا، ومن ثم رأى أن يعزو ذبول مصادر الإلهام إلى ما مر به من تجارب وخبرات وانشغال بأمور الدنيا وقرر اعتزال العالم والعيش فى بقعة ذات جمال أخاذ فى أحضان الطبيعة ليتفرغ لكتابة الشعر، وذلك هو ما فعله فى الواقع؛ أقول إنه كتب الفقرات الأربع الأولى عام ١٨٠٢، ومن ثم انكبّ على سيرته الذاتية الشعرية التى كان يطلق عليها فى البداية نمو عقل شاعر (The Growth of a Poet's Mind)، ثم أطلقت عليها زوجته مارى هتشنسون عنوان المقدمة (The Prelude) بعد وفاته، لأنه كان يعتزم أن يجعلها مقدمة للحمة كبرى يكتبها عن الإنسان والطبيعة والمجتمع، ولم يُقيض له أن يتمها، وبعد كتابة خمسة أسفار من المقدمة، عاد إلى خاطرات الخلود فاستكملها (١٨٠٤) (٢٣).

إن سبب اليأس الذى يصيب الشاعر الرومانسى، فى نظرى، هو الذاتية المفرطة، فالذاتية المفرطة التى تجعل المرء لا يرى فى العالم إلا آلامه وانفعالاته وحالاته النفسية إنما توازنها فى الكفة الأخرى رغبة حارة - وإن كانت غير منتجة - فى الخروج عن نطاق الذات وإلى ما وراء الذات. وهو ينتظر دائماً معجزة من المعجزات؛ لأنه ليس بينه وبين الحياة الاجتماعية الحقيقية علاقة جدية؛ إذ أنه لا يبقى للكائن أى اتصال بالعالم الذى يحيط به، وتفقد حياته المثالية كل رابطة لها بالأرض، فيحمله عندئذ تصوره إلى السماء. (إن من أغلقت دونه تعاليم الحياة الاجتماعية الجديدة، أى من لا يرى من حقيقة خارج «أناه» لا يجد مهما فتش عن الجديد إلا جنونا جديداً) (النساج ص ١٧).

ولئن دل هذا على شئ فإنما يدل على أن الرومانسيين يغلون الصلة الوثيقة بين «الفرد» و «الواقع» الذى يحيط به، ولا يعترفون بأن كلا منهما يتأثر بالآخر ويؤثر فيه، ويحسبون الفرد وحدة مستقلة لها أفكارها وأحاسيسها النابعة من وجدانها وحده. فهو على ذلك غير مرتبط بما حوله، وغير مقيد بقيود من حوله، ولا شأن له بشواغل الآخرين واهتماماتهم ومعاناتهم. بل عليه أن يغمض عينيه، ويصم أذنيه عن هذه الشواغل وتلك الاهتمامات حتى لا تشوب استقلاله وحرية وفردية وذاتية أية شائبة. فعندما يعتبر الإنسان «أناه» الخاصة هى الواقع الوحيد يصعب عليه أن يقر بوجود رابطة موضوعية معقولة، أى محدودة بقوانين بين هذه «الأناء» من جهة، وبين العالم الخارجى من جهة أخرى، ولا بد لهذا العالم الخارجى من أن يبدو له إما غير واقعى تماماً وإما واقعياً جزئياً فقط، بمقدار ما يستند وجوده إلى الواقع الحقيقى أى إلى «الأناء».

لكن «الفردية» المتطرفة لدى الكاتب أو الفنان الرومانسى تصرفه تماماً عن كل ما يجرى فى الحياة الاجتماعية وتحكم عليه بالتكرار العقيم لتجاربه الشخصية التى قد تخلو من كل أهمية، وتدفع به إلى العيش فى قوقعة بعيدة عن عالم الواقع، طليقة فى عالم الرؤى، وفيما يسميه «إيليا أهرنبرج» مصنع الأحلام.

لذا نرى لامارتين قد استنفذ قواه فى النضال السياسى، وكان مليئاً بالغم من هذا الوطن الذى نسيه بسرعة بعد ثورة ١٨٤٨ رغم إخلاصه له. وكان من ناحية أخرى غير قادر على تجديد إلهامه، فسكت. وكذلك موسييه الذى أصبح الشعر عنده صرخة قلب

بعد أن كان دعابًا، فقد اضطر إلى الصمت أيضاً بعد أن عجز قلبه عن الصراخ. وهجر الآخرون الشعر إلى النثر، كسانت بوف أو جوتييه، الذين كانوا شعراء ولكن غير رومانسيين.

لذا يتعين على كل ذاتية مطلقة أن تواجه مخاطرها. فهي تؤدي إلى زيادة عملية الاستبطان، وكلما زادت هذه العملية عمقا زادت التناقضات التي تكشف عنها في وعي الإنسان ووجدانه. وليس المؤلم هو وجود ظاهرة التناقض الوجداني فيما يتعلق بدوافعنا فحسب، بل إن الأشد إيلاما في الحقيقة هو الوعي بذلك الانقسام الذاتي الداخلي الذي يبدو أنه أصبح أمرا لا مفر منه بالنسبة للإنسان الحديث المتقدم. وهذا ما تحاول «الواقعية الروحية» أن تعالجه.

وقد اكتشف الإنسان الحديث أن الدافع الفردي لتأكيد الذات لمجرد تأكيد الذات لا يكفي وحده لكي يكون محورا تدور حوله جميع عناصر الشخصية، وعجز في الوقت ذاته عن الاهتمام إلى محور آخر خارج ذاته. فهو لا يستطيع أن يتخطى عزلته، وإنما يستطيع أن ينساها لفترة محدودة في ضجيج الحياة، وفي الفن، وفي بعض التجارب الدينية والصوفية الفاشلة، وفي تمجيد الذات وفي رؤى وتصورات خيالية تنقله (في الزمان أو في المكان) بعيدا عن الواقع الكريه، الكالغ، وأحيانا - ببساطة - في المخدرات.

ومن ثم يصبح الحل الوحيد هو نقل مركز الثقل من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي بكل مغرياته وإمكاناته اللاعقلية. ومع ذلك فإن الإنسان إذ يستسلم للعوامل اللاشعورية اللاعقلية قد يواجه بتناقضات أشد من التناقضات التي كانت تواجهه من قبل، تناقضات تهدد بتحطيم آخر بقايا إرادته وسيطرته وتوازنه الداخلي، وقد يستطيع لفترة ما أن يتفادى هذا الخطر بأن يجبر نفسه على اعتناق مبدأ أو مثل أعلى أو فكرة قد تكون من القوة بحيث تفرض على وجدانه بؤرة داخلية. وتعد فكرة نيتشه عن السوبرمان مثالا لذلك. ويمكننا أيضاً أن نجد أمثلة أخرى في أولئك الرومانسيين الألمان الذين خضعوا لكاثوليكية روما، دون أن يكون خضوعهم صادرا عن إيمان حقيقي، بقدر ما كان ناشئا عن حاجة إلى طاعة روحية غير مشروطة تفرض عليهم من كنيسة تدعى لنفسها العصمة من الخطأ.

إن أسباب هذه الظاهرة عميقة وبعيدة، فهي ترجع إلى عصر النهضة؛ ذلك أنه بفضل روح النهضة عمل الإنسان الأوروبي على تأكيد حرية الداخلية ضد سلطان

الكنيسة والتقاليد وأعلن ذاته معياراً لكل القيم. ولكن لم تكد تذهب النشوة الأولى لتلك الحرية حتى وجد فراغاً يحيط به. وأصبح عقله المستقل المتسائل متشككاً وأخذ يحطم تدريجياً جميع تلك الروابط التي كانت تربطه بالكون وبباقى الإنسانية من قبل، وأخذ يحلل كل شيء حتى رأى فى النهاية أن حرّيته لم تجلب له سوى العزلة واليأس وفوضى من المتناقضات.

هناك دافعان أساسيان يعملان عمل المد والجزر فى تطور الجنس البشرى. يتمثل الأول فيما يمكن أن نسميه بالقوة الجاذبة المركزية، ويتمثل الثانى فيما يمكن أن نسميه بالقوة الطاردة المركزية، ويمكننا أيضاً أن نسمى هاتين القوتين بقوتى: التجميع والتفريق، أو التنظيم والهدم، أو المحافظة والثورة، أو الكلاسيكية والرومانسية، أو الين واليانج فى الحضارة الصينية.

ولئن بدا وجود تناقض ظاهرى بين هاتين النزعتين فالواقع أنهما فى جوهرهما متكاملتان، ذلك أن تفاعلهما هو الذى يولد إيقاع الحياة وإيقاع التاريخ. فعصر الاضطراب والفوضى تتلوه فترة تنظيم وتنسيق، وحينما توشك هذه الفترة التى تتسم بالطابع المحافظ أن تصبح راكدة آسنة تظهر الحاجة إلى ميلاد قوة ثورية طاردة جديدة لتجنب خطر الجمود الاجتماعى. وهكذا تعنى الحياة أو قوة الحياة الفاعمة بنفسها. ويقابل هذا الشهيق والزفير لحركة التاريخ عمل نزعتين أساسيتين متساويتى الأهمية فى الطبيعة البشرية. فالجانب العقلى يميل عادة نحو النظام المستقر. بينما يميل الجانب غير العقلى إلى تحطيم كل ما هو ثابت وجامد. ومع ذلك فإن الحياة قميئة بأن تضمحل إذا ما استمدت غذاءها من أحد هذين الدافعين وحده. فإذا ما انفرد الجانب العقلى بتوجيهها فسرعان ما تفقد اندفاعها الحركى، ويصبح الكيان الاجتماعى أشبه بالآلة المنظمة منه بالكائن العضوى الحى. كما أن غلبة الجانب غير العقلى تعنى الفوضى والاضطراب. فالجوانب «المحدودة» و«العملية» من الإنسان والحياة هى التى تدخل أساساً فى دائرة المعقول.

والواقع أن الترحيب الحماسى الذى كان المرء يقبل به فى بعض الأحيان على تلك الحلول البديلة إنما يثبت أن الذاتية المتمركزة حول النفس إنما هى أحد قطبى العقلية الرومانتيكية، أما قطبها الآخر فهو البحث الحقيقى عن انسجام تركيبى أعلى للإنسان،



وهذا جعل الشعراء يحدسون مسبقاً بوجود كائن سام وراء مظاهر الأشكال والألوان،  
ووجود روح كبيرة مجهولة تحيى الطبيعة بكاملها وتؤلف فضيلة جمالها السرية.

أحسست وجوداً تضطرب له روحى بالفرح

بأفكار ذات سمو، إحساساً جد رفيع

بوجود يتخلل كل الأشياء وفى أقصى الأعماق

سكناء ضياء شمس تغرب

ومحيط البحر اللجى، وهواء الجو الحى

وسماء الكون الزرقاء وفى عقل الإنسان

الحركة والروح الدافع فى باطن

كل ذوات الفكر من الأشياء وكل الأشياء

مهما يكن الفكر لديها، ويدور بكل الأشياء<sup>(٢٤)</sup> ١

يترتب على ذلك أن الكاتب الرومانسى المسرف فى الفردية، يستقى أفكاره من ذهنه،  
ويتوسل إلى ذلك بالتأمل المجرد، فتجىء أفكاره تبعاً لذلك انعكاساً باهتاً لما اختزنه  
ذهنه من أفكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع، أو عن طريق تجارب قديمة  
انطلمست معالمها. وهو ينتظر دائماً معجزة من المعجزات؛ لأنه ليس بينه وبين الحياة  
الاجتماعية الحقيقية علاقة جدية، إذ أنه لا يبقى للكائن أى اتصال بالعالم الذى يحيط  
به، وتفقد حياته المثالية كل رابطة لها بالأرض، فيحمله عندئذ تصوره إلى السماء.

ولأن كل من يتجاهل الحياة تطرحه الحياة خارجاً عنها كشئ زائد عن الحاجة بل  
وضار، ولأننا جميعاً - خارج نطاق الفن والأدب - رومانسيون فى عدم رضائنا عن  
العالم بوضعه الراهن وفى شوقنا الفطرى الدائم لأشكال أسمى للحياة والكمال  
والجمال، اتجه الإنسان إلى خارج ذاته يحاول أن يجد صيغة يتعايش بها.

ولأن الإنسان عامة يؤمن بالتطور والتقدم، ويرى أن كل عصر من عصور التطور  
البشرى له قيمه وحقائقه التى تظل صحيحة وصادقة ولازمة ما دامت تساعد قوى  
التقدم والنماء، فإذا ما تجمدت وأصبحت تشكلاً قيداً على النمو وعقبة فى طريق  
التقدم أصبح من اللازم اطراحها وتخطيها، وأصبحت هناك حاجة ماسة إلى حقائق

وقيم جديدة قد تكون مخالفة أو حتى مناقضة لما سبقها. ويرى أيضاً أن الحياة والنمو يتطلبان الاعتماد على الجوانب العقلية والطبيعية من ناحية وعلى الجوانب غير العقلية كالتجارب العاطفية والوجدانية والروحية من الناحية الأخرى ، وأنه ينبغي الاحتفاظ بتوازن دينامي حي بين الجانب العقلي والواقعي والجانب غير العقلي في الإنسان؛ لأن الاعتماد على الجانب العقلي والطبيعي وحده يجعل الإنسان أقرب إلى الآلة المنظمة منه إلى الكائن العضوي الحي. كما أن الاستسلام التام للعناصر غير العقلية وحدها يحطم حتما إرادة الإنسان واستقراره الداخلي، بل وربما يذهب بعقله أيضاً؛ لذا اتجه إلى عمل مركب للموضوع من العوامل الواقعية والعوامل الروحية، في رؤية جديدة نسميها هنا «الواقعية الروحية»، وهذا هو موضوع الباب الثالث من هذا الكتاب.



الباب الثالث

مذهب الواقعية الروحية فى الآدب

---





## الفصل الأول

### الانس الميتافيزيقية للواقعية الروحية

عند الحكم على أى نظرية أدبية لابد أن ينظر إليها فى إطار أهدافها وخلفيتها التاريخية بالمقارنة بالنظريات التى سبقتها مباشرة، والنظريات التى نتجت عنها، والخط الذى تتخذه فى تطورها وكذلك الخلفية الميتافيزيقية والفلسفية والأدبية التى تمثل خلفية لها.

فى ضوء ذلك نجد أن وجود بارمنيدس وصيرورة هيراقليطس اثتلفا فى مذهب أفلوطين، والأمثلة كثيرة على مثل هذا الائتلاف فأفلوطين لم يأخذ بالمذهب الحسى أو المادى الذى يفسر الوجود بالمادة المحسوسة تفسيراً آلياً، ولم يكتف بالمذهب العقلى أو الروحى الذى يفسر الوجود تفسيراً منطقياً، واتخذ المذهب الصوفى الذى يحسم الشك بالإيمان الدينى، ويطلب الحقيقة خارج الإنسان. وقد رأى أن حياتنا الباطنة أقرب وأوضح صورة للحياة، كان هذا الإتجاه مؤذنا بقيام مذهب جديد هو «الواقعية الروحية»، مذهب يتصور الوجود على مثال الوجدان.

أصل التعارض بين المثالية والمادية أو بين الروح والطبيعة أن المثالية تعتبر المعرفة تأمل معان، فترى فى العلم الطبيعى تركيباً عقلياً وترد المادة إلى الروح دون أن تبين كيف ؟ ولم تجزئ الروح المطلق إلى محسوس ومعقول، وإلى وجدان محدود ووجدان كلى ؟ على حين أن المادية تعتبر المعرفة مجرد ظاهرة عارضة، فتدرك الروح إلى المادة، دون أن تبين كيف تتبعث هذه الظاهرة ؟ ولم يبدو فى الوجدان عالم من القيم متمايز عن عالم الموجودات ؟ فكل من المذهبين يقسم العالم أجزاء، ثم يحاول التوحيد بينها. ولكن واحداً من هذه المذاهب ليس حقاً بالإطلاق ولا باطلاً بالإطلاق. فالمذهب الحسى صادق فى

قوله بالمادة، مخطيء في إنكار الروح والمعانى العقلية التى يشترك فيها كل الناس، ويرجعون إليها دائما بالطبع، فيجب الجمع بين المذهبين الحسى والعقلى فيما اسميناه «الواقعية الروحية» بمعنى عدم قبول الوجود الظاهرى فى الزمن على أنه فى حد ذاته صادق وحقيقى، بل افتراض أن هناك وجودا أعلى وراءه.

إن فلسفة أفلوطين رغم تنوع جهات النظر إليها، ورغم عزف صاحبها على أوتار عديدة، هى فلسفة البحث عن الوحدة، البحث عن الوحدة خلف الكثرة الظاهرة، والبحث عن كيفية صدور الوحدة عن الكثرة. ولذلك كان حديث المؤرخين عن فلسفته حديثاً يميزون فيه دائما بين طريقين؛ طريق صوفى صاعد تصعد فيه النفس من الكثرة المتمثلة فى ظواهر العالم المحسوس إلى الوحدة المتمثلة فى الواحد أو المطلق. وطريق فلسفى هابط تهبط فيه من الوحدة إلى الكثرة، من وحدة المطلق إلى العقل الكلى، إلى النفس الكلية، ثم إلى كثرة ظواهر العالم المحسوس مرة أخرى.

وقد تحدث أفلوطين عن «الروح الشاملة»، وتحدث عن «الأرواح الفردية الخاصة» وعن «النفس الفردية». «والأحد» هو أساس الجميع بوصفه بنيانا ذا مرتبة فى حد ذاته. وهو ليس سببا من حيث معنى الإنتاج الوقتى. وذلك لأن «الأحد» أبدى خالد، والخلود ليس تعاقبا عابرا متسلسلا يجرى من الماضى إلى المستقبل من خلال الحاضر.

«إن هذه الحياة الأرضية بكل ما حوت من أقسام ثانوية يمكن استنباطها من الفكرة الجوهرية المتعلقة بالحياة الأبدية التى يمكننا بالفعل ولوجها هنا والآن»<sup>(١)</sup>.

وقد وجد أفلوطين أن قلق الإنسان ناشئ من التعارض بين المثل الأعلى والواقع أو بين الروح والطبيعة، فأراد أن يحقق الوحدة الروحية. غير أن ما أدلت به الأفلاطونية الحديثة من بيان عن المادة يغشاه الإبهام : فهى موجودة كائنة، وهى غير موجودة. لا كائنة. وكتب إنج مفسرا<sup>(٢)</sup> : «نحن إذ ننكر أن للمادة وجودا حقيقيا، لا نؤكد أنها غير موجودة بالإطلاق. فالمادة عنصر منحط من «الكل الجامع أقل فى القيمة، وأقل فى درجة حقيقتها»، مهما يكن معنى هذا القول. وقرر فرفوروريوس أن أفلوطين يبدو خجلا من الوجود «فى الجسم»، «ومن ثم وجب علينا مفارقتة، وأن نباعد بين أنفسنا جهد الطاقة وبين هذا الجسم، الذى ترتبط به لسوء الحظ...» «وحياتنا فى هذا العالم ليست سوى شرود عن الجادة منفى. «فالنفس» ينبغى أن تزيل من ذاتها الخير والشر وكل شئ آخر حتى تستطيع استقبال «الأحد بمفرده»، أما ما يلم بالنفس من ارتفاعات

وانخفاضات فيقال عنها رغم هذا بأنها تشكل «أجزاء ضرورية وصحيحة في الانسجام الشامل»<sup>(٣)</sup>.

ولكن من هو أفلوطين ؟ وما هي ثقافته ؟

( أ ) ولد أفلوطين ( ٢٠٥ - ٢٧٠ ) في ليجوبوليس من أعمال مصر الوسطى. ولا نعرف شيئاً عن أسرته «لأنه كان يخجل من وجوده في جسم، ويأبى أن يذكر شيئاً عن أهله ووطنه» كما يقول فورفوريوس تلميذه والمترجم لحياته. تثقف في مدينته على أستاذ كان يعلم القراءة والكتابة والحساب والأجرومية، ويشرح الشعراء. وفي الثامنة والعشرين قصد إلى الإسكندرية، وأخذ يختلف إلى أساتذتها، فلم يرقه منهم أحد حتى قاده صديق إلى أمونيوس، لقد وجد أفلوطين نفسه بين نظريتين رئيسيتين متعارضتين حول الإنسان :

«والإنسان» حسبما ترى النظرة الأولى مجرد حيوان تزكى وشرف وتهذب بالتدريج، حتى بلغ مرتبة العقل، ثم رفع قدره وسما أخيراً إلى العبقرية. «وترى تلك النظرة أن تاريخ الحضارة البشرية ليس إلا تاريخ تحسن تدريجي مطرد التقدم ولا نهاية له. فأما النظرة الثانية فتري أن : طبيعة الإنسان الحق ومصيره يقومان في مشابهته لله. وبمقتضاها : «ينبغي أن يكون تاريخ الإنسان هو استرجاع المشابهة لله أو التقدم نحو ذلك الاسترجاع»<sup>(٤)</sup>.

قبل أن نعرض لفكر أفلوطين، لابد من دراسة السياق التاريخي الذي أنتج فيه فلسفته. من المعروف أن أفلوطين ظل في أسيوط أو سيوط بالمصرية القديمة بلدته من أعمال مصر الوسطى حتى سن الثمانية والعشرين أو الثلاثين. ومن المعروف أيضاً، في ضوء علوم التربية الحديثة، أن الإنسان لا يستقبل أفكاراً جديدة بعد سن الثلاثين أي أن تكوينه الفكري قد اكتمل قبل رحيله إلى الإسكندرية. ومن ثم فقد بنى تفكيره على أساس مصري بحت. فكبر ونبت ونما في مصر. والسؤال الآن ما هي طبيعة الفكر الذي تربي عليه أفلوطين، والذي صاغ منه فلسفته ؟ تلك الفلسفة المصرية والتي - إذا دققنا في فكرنا الحالي - سوف نجد أنها لا تزال تشكل النمط الفكري المصري المعاصر.

لقد كان السائد في مصر في تلك الفترة قائمة من المؤلفات تنسب إلى هرمس، وهي مؤلفات تداخلت فيها التعاليم الدينية بالتعاليم الفلسفية، وقد اختلطت هذه وتلك ببعض المعارف العلمية في ميادين الفلك والتنجيم والكيمياء وقد استطاع أحد الباحثين ويدعى



«رتيزنشتين» Ritzenstein أن يثبت أن المؤلفات الهرمسية بشكلها الحالى ترجع إلى عصر متأه فى القدم، بل إنه قد توصل إلى اكتشاف نظرية قديمة جدا من نظريات الكهنة المصريين عرفت عن طريق أحد النقوش التى يرجع عهدها إلى القرن الثامن قبل الميلاد، وقد ورد فى هذه النقوش الشكل الأول للعلم الإلهى الهرمسى. ويستخلص من هذه النظرية أن اللوجوس «فتاح» بعد أن نظم العالم عاد إلى الله الأسمى بحكم أنه مشترك معه فى الجوهر أو العنصر، وكذلك الأمر فى المؤلفات الهرمسية فإن العنصر الخالد يتحد بالعنصر الفانى، ثم بفضل معرفته ذاته التى يصل إليها عن طريق الوحي يتحرر من العنصر الفانى ويصعد إلى الأب<sup>(٥)</sup>.

على كل حال، فإن المؤلفات الهرمسية بصورتها الحالية قد كتبت على صورة المحاورات الأفلاطونية، وقد بدا فيها نوعان من الهرمسية : هرمسية «شعبية» وتعالج التجيم والعلوم السرية الأخرى، و«التعاليم» الهرمسية التى اختصت بالفلسفة واللاهوت. لقد كتبت على هيئة «أقوال» فى شكل مجموعات، كل مجموعة «أقوال» منها تختص بموضوع معين يكون إما مرتبطا بعلم النجوم أو بعلم الكيمياء، أو يكون مرتبطاً بالفلسفة والدين<sup>(٦)</sup>.

فالمعروف أن التراث الفكرى والدينى لمصر القديمة كان تراثا خصبا ومتنوعا ظهرت فيه ديانات متعددة كان أشهرها ديانة آمون، وديانة آتون التى أسسها اخناتون، كما ظهرت فيه الديانات السماوية التى ربما بدأت بديانة إبراهيم عليه السلام الذى مر على مصر واستقر بها فترة. ولقد استمر التراث الدينى السماوى يتواصل فى هذه المنطقة حتى ظهور موسى، ومعروفة قصته مع فرعون مصر فى الديانات السماوية الثلاث الكبرى. وليس غريبا فى إطار ذلك أن يربط المؤرخون والشرح بين هرمس وبين النبى إدريس وهو أحد الأنبياء المذكورين فى القرآن الكريم، وربما جاء هذا الربط من سمو التعاليم التى نسبت إلى هرمس القديم الذى يبدو أنه كان الجد الأول لهرامسة الإسكندرية الذين ورثوا هذه التعاليم ودونوها بلفتهم المصرية القديمة أو باللغة اليونانية؛ وقد بقيت النسخة اليونانية سواء كانت هى الأصل، أو كانت هى الترجمة التى قام بها بعضهم لنقل هذه النصوص إلى اللغة الشائعة فى ذلك العصر<sup>(٧)</sup>.

تذكر المؤلفات الهرمسية فكرة الخلق. فقد نظر المفكرون المصريون، الذين عاشوا قبل أفلوطين بنحو ثلاثين قرناً، بأن الكون نشأ من الفكر؛ ولإيضاح ذلك نقتبس من ترجمة بريستيد :

أعلن بتاح، كما نمت إلى علمنا، بوصفه نائباً عن كل الآلهة غيره : «أعلن أسماء كل الأشياء، خلّق بصر العينين، وسمع الأذنين، وتنفس الأنف حتى يمكن أن تنتقل إلى القلب، وهو (القلب) المتسبب في أن كل نتيجة يجب أن تظهر، وهو اللسان الذي يعلن عن فكر القلب... كل كلمة مقدسة جاءت إلى الوجود من خلال ما فكر فيه القلب وأمر به اللسان؛ ومن ثم كان قيام المراكز (المناصب الرسمية) وتحديد وظائف (الحكومة) الأمر الذي أمد بكل ألوان القوت والغذاء». وبعد ذلك يقول : «ومن ثم فقد تبين وكما أدرك أن قوته «قوة بتاح» كانت تفوق قوة كل الآلهة؛ ومن ثم أحس بتاح بالرضا بعد أن صنع الأشياء كلها، ونفذ كل كلمة مقدسة».

والمقتطفات السابقة تلخص فكرة تعرضت، مثل كثير من الأفكار المماثلة في الأدب المصري، لتكرار خطير. ولما تقلد بتاح في جرأة مهام إله الشمس أعلن أنه خالق ومحرك الأشياء كلها، وكان عضواً الخالقان هما القلب واللسان، البورتان الخاصتان بالفطنة والتعبير؛ لذلك فإن كل شيء في العالم هو تجسيد للفطنة المدركة التي «جاءت بها إلى الوجود». وكما نعلم، لم يخلق العالم كما لو كان بفعل السحر. ولم يُخلق قط طبقاً لخطة فطنة؛ لقد جاء إلى الوجود ويحافظ باستمرار على وجوده بالعملية الفعالة للفطنة، التي هي تنفس الإله. وفضلاً عن هذا، فإن بتاح في استعراضه لما صنعه، كان راضياً، أعنى، مثل إله الخلق رأى أن ما صنعه كان صالحاً.

الله، والطبيعة، والإنسان عند أفلوطين.

## (١) الله :

أما فكرة أفلوطين كما توضحها نصوصه فهي قائمة على أساس «أن الواحد كامل لأنه لا يبحث عن شيء، ولا يملك شيئاً، وليس بحاجة إلى أي شيء؛ ولأنه كامل كما لا مطلقاً يفوق كل تصور فهو «قدرة خارقة»، وهو لا يستطيع التوقع داخل ذاته، وإبداعه يحدث بالضرورة؛ وهكذا يبدع الإله الوجود بالفيض، وهو كالنبع الذي يفيض بمياهه على الأنهار كلها، ولكنه مع هذا لا ينضب أبداً. إذن جوهر عملية الفيض هو الكمال المطلق للواحد، ذلك الكمال الذي من فرط لا نهائيته يصدر عنه غيره بالضرورة، وهذه فكرة غير مسبقة بأي صورة من الصور. ومن جانب آخر، فإن عملية الفيض والتي تعنى ضرورة الإيجاد أو الخلق أساسها عملية أخرى هي التأمل؛ حيث إن أول ما يفيض

عن الإله (المطلق الواحد) هو «الحياة اللا محدودة» التي ما إن تفيض حتى ترتد إليه وتتأمله فتتخذ لها حدا وصورة، وتصبح آنذاك كائناً معيناً ذا كثرة في وحدة هي العقل. فكأن التأمل هنا هو المرادف للإيجاد أو للخلق، حيث صدر العقل عن المطلق نتيجة التأمل كما تصدر النفس الكلية عن العقل نتيجة تأمله للمطلق، وكذلك تنشأ كائنات العالم المحسوس نتيجة تأمل الوجود الأدنى للنفس أو ما يسميه أفلوطين مبدأ الطبيعة الذي هو «صورة ثابتة، وليس مركباً من مادة صورة، كما أنه ليس بحاجة إلى العنصر المتغير أى للمادة». وإذا ما سألنا كيف تنتج الطبيعة كائناتها لأجابت - إن كان لها أن تسمع أو تجيب- : «إن كل ما يحدث في الوجود هو موضوع لتأمل الصامت، وهو يناسب طبيعتي التي صدرت عن التأمل، والعنصر الذي يتأمل فيّ ينتج موضوعاً للتأمل»<sup>(٨)</sup>.

فمعرفة الإله عند أفلوطين لا تكون فقط بحدس عقلي يمتع قوله أو كتابته كما كان الأمر عند أفلاطون، بل إنها معرفة أساسها الاتحاد به، فهي معرفة لا تتم «لا بالعلم ولا بالحدس العقلي، بل تتم بحضور أسمى من العلم»، «إنها تخرجنا من اللغة، وتوقظنا للتأمل، كأنها تدل الذي يريد التأمل على الطريق»؛ فالواحد رغم حضوره الدائم «ليس حاضراً إلا للذين يستطيعون قبوله وأعدوا أنفسهم بحيث ينضافون إليه، ويحتكون به بتشبههم به، إنهم حاصلون على قوة من جنسه آتية منه»<sup>(٩)</sup>.

إذا أردنا أن نتأمله فلا ندع فكرنا يسرع إلى خارج؛ إنه حاضر لمن يستطيع مماسه، غائب عمن لا يستطيع. ليس يمكن التفكير في موضوع إذا كنا نفكر في آخر؛ فيجب أن تكون النفس خلواً من كل صورة لكيلا يمنعها مانع من أن تمتلئ وتستدير بالموجود الأول. لنعتزل العالم الخارجى، ولنتوجه بكليتنا نحو الداخل، ولنجهل كل شيء حتى كوننا نحن الذين نتأمل، وبعد الاتحاد به، لنذهب ونقل للآخرين، إن استطعنا القول : ماهية الاتحاد هناك؛ أو لنمكث، إن أردنا، في تلك المنطقة العلوية، فهذه حال الذي أدمن التأمل. إذا عرفت النفس ذاتها، وعرفت أن حركتها الطبيعية حركة دائرية، لا حول نقطة خارجية، بل حول المركز، وأن المركز أصل الدائرة، فستدور حول المركز الذي خرجت منه، وستتعلق به. إننا في حالتنا الراهنة جزءان، جزء يمسكه الجسم (كما لو كانت قدمنا في الماء، وباقي الجسم فوقه)، فترتفع فوق الجسم بجزئنا الذي لا يسبح فيه، ونرتبط بوساطة مركزنا بالمركز الكلى، ونجد فيه راحتنا. إن الموجود المتعقل حاضر.



## (ب) الطبيعة :

تبين الدراسات والبحوث المتعمقة أن أصل فكرة أفلوطين عن الطبيعة هو الأسطورة «المنفية» حول تفسير نشأة العالم الطبيعي عن الإله (بتاح) الذى كان لسان الآلهة وقلبهم حيث يقول كهنة «منف» فى ذلك :

إنه هو «القلب» الذى يسبب ظهور كل (رأى) يتكوّن، أما اللسان فهو الذى يعلن ما يفكر فيه القلب. وهكذا تم تشكيل جميع الآلهة.. وفى الواقع ظهر جميع النظام الإلهى بواسطة ما فكر فيه القلب وما أمر به اللسان.. وهكذا (نال العدل) كل من فعل الشئ المرغوب فيه، و (عوقب) الذى يفعل الأمر غير المرغوب فيه، وأعطيت الحياة لمن يؤمن بالسلم، وأعطى الموت للخاطيء.. وهكذا تم كل عمل وكل مهنة، وعمل الأذرع، وحركة الأرجل، ونشاط كل عضو فى الجسم حسب الأمر الذى فكر فيه القلب والذى جاء عن طريق اللسان، والذى يعطى قيمة لكل شئ»<sup>(١٠)</sup>.

وهكذا تناول هذا النص لتلك الأسطورة - التى يرجع تاريخها لألفى عام قبل نشأة الفلسفة اليونانية - التى تقول إن ثمة عقلا مسيطرا خالقاً، عقلا تصور مظاهر الطبيعة، ثم أبدعها عن طريق ذلك التعقل وهذا التأمل. ولنلاحظ كيف عبر هذا النص بوضوح عن نفس فكرة أفلوطين التى تقول: «إن كل الموجودات تصدر عن التأمل». وتزداد هذه الأسطورة أهمية حينما نجد أنها تعبر عن فكرة أفلوطين عن اللوجوس Logos التى تحير المؤرخون فى البحث عن أصلها لديه؛ حيث إن بعضهم فسرّها على أنها تعنى المبادئ، باعتبار أن أشياء العالم الطبيعى تصدر عن طريق ما سمي لديه Logoi Spermatichoi، أى المبادئ البذرية<sup>(١١)</sup>.

ولقد أقر أفلوطين نفسه بوجه الشبه بين ما قاله قدامى الحكماء وبين ما يقوله هو حول الطبيعة حينما قال : «إن القدامى من الحكماء، الذين أرادوا أن يتمثلوا الآلهة أمامهم بتشديد معابد وتماثيل، قد أحسنوا تفهم طبيعة الكون؛ فقد أدركوا أن من اليسير دائماً جذب النفس الكلية، وأن من الأسير إبقاءها بتشديد شئ يمكنه تلقى أثرها وقبول مشاركتها. والتمثيل التصويرى للشئ ميال دائماً إلى تلقى أثر نموذج، فهو كمرآة تستطيع أن تتلقى صورته. وأن الطبيعة، ببديع صفاتها، لتفطر الأشياء على صورة الموجودات التى تملك صورة مطابقة لمبدأ يعلو على المادة. وهكذا جعلت الطبيعة كل شئ على صلة مباشرة بالألوهية التى تولد على مثالها، والتى تتأملها النفس الكلية



وتسير فى خلق الأشياء وفقا لها؛ فمن المحال إذن أن يوجد شىء لا يشارك فى تلك الألوهية، ولكن لا يقل عن ذلك استحالة أن تهبط تلك الألوهية إلى عالمنا الأرضى».

ولا شك كما بين مصطفى النشار، أن هذا اعتراف أفلوطينى واضح بالمصدر الحقيقى لفكرته الأصيلة عن الطبيعة؛ إنه الفكر المصرى القديم الذى استطاع أن يعبر عنه تعبيرا فلسفيا أكثر نضجاً ونضارة. وإذا أنعمنا النظر فيما سيقوله أفلوطين بعد ذلك، واضعين فى الاعتبار ما سبق ودون أن يقفز أفلاطون إلى مخيلتنا كالعادة، لازدادت دهشتنا من مصرية أفلوطين، فهو يضيف بعد حديثه السابق «أجل، فالعقل الأعلى هو الشمس العاقلة، وتليه مباشرة نفس تعتمد عليه، مقرها فى العالم المعقول كالعقل ذاته، غير أن النفس تهب الشمس المحسوسة حدودها الخاصة التى تلائمها ويتوسطها يتم الاتصال بين الشمس المحسوسة والشمس المعقولة، وينقل إلى الشمس المعقولة أمانى الشمس المحسوسة بقدر ما تستطيع هذه أن تصل إلى الشمس المعقولة عن طريق النفس؛ إذ أنه لا شىء يبعد عن الآخر»<sup>(١٢)</sup>.

إن هذا التشبيه - تشبيه الشمس - الذى ظن المؤرخون أنه التشبيه الأفلاطونى، لهو تشبيه استقاه أفلوطين من أخناتون (الملك الفيلسوف) حيث نقرأ فى قصيدة اخناتون التى وجهها إلى قوة الشمس (آتون)، باعتبارها رمز الإله الواحد لديه :

«أنت فى السماء ولكن أشعتك فوق الأرض

أشعتك تنفذ إلى أعماق البحر الأخضر العظيم

أشعتك فوق ابنك المحبوب.

ذلك الذى يجعل بأشعته الإبصار كاملا

إن مشاهدة أشعتك هى نفس الحياة فى المعاطس

وطفلك (يعنى الملك) الذى ولد من أشعتك

لقد سويته من أشعة نفسك..

وحينما ترسل أشعتك فإن الأرضين تكون فى فرح

أشعتك تشمل الأرضين وحتى كل ما صنعه

وسواء أكان فى السماء أم فى الأرض فإن كل الأعين

تشاهده دائما..

وهو يملأ الكون بأشعته.

ويجعل كل البشر يعيشون<sup>(١٣)</sup>.

والذى يقارن بين النصين يكتشف وجه الشبه بينهما؛ فأفلوطين يقرر أن ثمة شمساً معقولة وأخرى محسوسة تتوسط بينهما النفس حيث تبلغ الشمس المحسوسة رغبات الشمس المعقولة، وتنتقل إلى الشمس المعقولة أمانى الشمس المحسوسة. أما أخناتون، فهو الذى يقوم - باعتباره ابن الإله، ونبي هذا الدين ورسول الإله إلى البشر - بدور الوسيط، أى يقوم بدور النفس الأفلوطينية. وليس صعباً أن ندرك مع ذلك وجه الاختلاف بين أفلوطين وأخناتون، إنه اختلاف المنطلقات، واختلاف الاصطلاحات، لكن المعنى الذى أراد أن يعبر عنه واحد؛ فهما قد أرادا أن يبيننا الصلة الوثيقة بين الإله والعالم مستخدمين نفس التشبيه. ولا أغالى حينما أقول بعد ذلك : إن من الأهمية بمكان المقارنة بين وحدة الوجود الأفلوطينية القائمة على أساس الفيض، ووحدة الوجود الأخناتونية القائمة على نفس الأساس، وإن كان أخناتون لم يستخدم اصطلاح الفيض<sup>(١٤)</sup>.

إن الأشياء فى تصور أفلوطين قد تشكلت من فيض إلهى، وليست تلك الأصول البذرية إلا أفكاراً عقلية Noemata بحيث تكون هى القوة المصورة للموجودات والتي تضاف عليها أشكالها وصورها المستمدة من العقل. وهذا التفسير يقرب الصلة بين فكرة أفلوطين وما ورد فى الأسطورة المنفية للخلق، فالعالم قد نشأ عن كلمة إلهية أساسها تفكره وتأمله ورغبته فى الإيجاد، فكان الإيجاد. إن الشبهة المادية هنا غير موجودة كما كانت عند الرواقية، فالمادة عند أفلوطين كما فى الأسطورة المصرية القديمة لا تبدو إلا فى الشئ المحسوس نفسه. أما الأصل البذرى عند الرواقين ففيه من المادة بقدر ما فيه من العقل وهذا ما سبق أن أكدنا رفض أفلوطين له<sup>(١٥)</sup>.

إن وحدة الوجود عند أفلوطين متميزة تماماً عن مثيلاتها عند الفلاسفة سواء من السابقين له أو اللاحقين عليه، فهى وحدة وجود حية ديناميكية صدورية فيضية وقد أفلح زيلر حينما سماها Dynamic pantheism<sup>(١٦)</sup> إن العالم كما يصوره ينبثق كنوع من الفيض التدريجى، عن الحياة الإلهية التى تنبثق أصلاً عن الواحد دون أن تنقص من ذاته شيئاً، والتدرج فيه مراتب الكمال لا يعنى أن نقصاً يشوب العقل الكلى أو النفس الكلية

باعتبارها أقانيم العالم المعقول، بل على العكس إن كمال الأقنوم السابق يصب في الأقنوم اللاحق باعتبار أن كل أقنوم لاحق في نظر أفلوطين هو لوجوس Logos للسابق عليه، أي أنه صورة صدرت عنه متمثلة في وجود أدنى من وجوده، لكن كمال هذا الوجود الثانى مرتبط بكمال الوجود الذى صدر عنه؛ حيث يربط بينهما تأمل اللاحق للسابق باستمرار. فالعقل Nous يتأمل المطلق الذى صدر عنه، والنفس الكلية تتأمل العقل الذى صدرت عنه. وهكذا يظل التأمل هو جوهر الوحدة بين أقانيم العالم المعقول لدى أفلوطين، كما أنه أساس وحدة العالم المحسوس أيضاً رغم كثرته الظاهرة.

لما كانت جميع الأشياء صادرة عن موجود واحد، كانت مترابطة متطابقة، ولما كانت جميع الأحداث متناسقة، كان بعضها علامات على بعض، وأمكن التنبؤ بهذه تبعاً لتلك. إن بين الأشياء المتشابهة توافقاً، وبين الأشياء المتضادة تنافراً: المحبة والكراهية، أى التجاذب والتدافع، يعملان فى الكون.

الحقيقة أن أفلوطين لم يكن ينظر للطبيعة بوصفها مجموع الموجودات، بل كان يفهمها دائماً على أنها جوهر، إنها وجه من أوجه النفس الكلية أو قوة من قواها. وهذا ما يؤكد بصورة ما قوة الشبه بين فكرته عن الطبيعة والفكرة المصرية القديمة عنها. إنها عند المصريين صورة إلهية بدرت كثرتها المادية حسب الأمر الذى فكر فيه القلب (أى العقل)، والذى جاء عن طريق اللسان كما تقول الأسطورة «المنفية». الكثرة المادية للطبيعة أتت بفعل تأمل «الطبيعة» نفسها - بوصفها الدرجة الأدنى من النفس الكلية - للأقنوم الأعلى .

### (ج) الإنسان (النفس الإنسانية):

لننظر إلى ما قاله أفلوطين فى مطلع المقال الثامن من التساعية الرابعة فيما يخص النفس الإنسانية :

«كثيراً ما أتيقظ لذاتى تاركاً جسمى جانباً، وإذا أغيب عن كل ما عداى، أرى فى أعماق ذاتى جمالاً بلغ أقصى حدود البهاء. وعندئذ أكون على يقين من أننى أنتمى إلى مجال أرفع، فيكون فعلى هو أعلى درجات الحياة، وأتحد بالموجود الإلهى. وحين أصل إلى هذا الفعل، أثبت عليه من فوق كل الموجودات العقلية. ولكن بعد مقامى هذا مع

الموجود الإلهي، حين أعود من معاينة العقل إلى الفكر الواعي، أتساءل : كيف يتم هذا الهبوط الحالى ؟ وكيف أمكن أن ترد النفس إلى الأجسام مادامت طبيعتها كما بدت لى، وإن كانت فى جسم ؟»<sup>(١٧)</sup>.

إن هذه الفقرة توضح مفهوم النفس الإنسانية عند أفلوطين، حيث يكشف لنا فيها عن الطبيعة الحقيقية للنفس الإنسانية التى إن غيبت الجسم فإنها استطاعت أن تتحد بالوجود الإلهي. فالوجود الإلهي حاضر دائماً كما أكد مؤلف الهرامسة، وما علينا إلا أن نحاول التعرف عليه بالتقرب إليه والتشبه به كما يؤكد أفلوطين. وهنا سنكتشف أنه فى كل شيء، وأنه لا يوجد شيء إلا كان فيه كما أكد الهرامسة.

ويتعمق لدينا الإحساس بأصالة الفكر المصرى عند أفلوطين، حينما نتوقف عند اصطلاح extasis الذى يعبر لديه عن حالة الاتحاد بالطلق، حالة فناء ذات الإنسان فى ذات الإله. فهى حالة عبر عنها الهرامسة حينما وصفوا حالة خروج الإنسان من ذاته extasis واتحاده بالإله Enosis، حيث يختفى الوجود الإنسانى ويحل محله الوجود الإلهي. وقد عبر مؤلفهم عن هذه الحالة بقوله: «ارتفع فوق كل علو ١٥ انزل تحت كل عمق! تصور أنك فى كل مكان : على الأرض، وفى السماء، لم تولد بعد، فى بطن أمك، شاب، شيخ، ميت، عائش بعد الموت». وفى موضع آخر يقول «إنى أتصور الأشياء لا برؤية العين، بل بقوة الفكر. أنا فى السماء على الأرض، فى الماء، فى الهواء، أنا فى الحيوانات، فى النباتات، فى بطن أمى، قبل ذلك، بعد ذلك، فى كل مكان»<sup>(١٨)</sup>.

والمعرفة عند أفلوطين نوعان : نوع استدلالى ونوع حدسى.

ويتأكد لنا ذلك إذا ما ميزنا بين قول أفلوطين : «توقع ما هو متوقع»، «وتوقع ما ليس متوقفاً»؛ فالعبارة الأولى تشير إلى المعرفة العقلية الاستدلالية؛ لأنه فى أى استدلال عقلى يمكننا أن نتوقع النتيجة ومعرفتها من النظر فى المقدمات. بينما تشير الثانية إلى معرفة ما ليس متوقفاً، أى تطالبنا بما هو أعلى من مجرد جمع المعلومات أو تحليلها تحليلاً عقلياً منطقياً، إنها تطالبنا بمعرفة ما وراء الطبيعة؛ لأن «الطبيعة تحب أن تتخفى» كما أن الإله لا يتكلم ولا يخفى مراميه بل يرمز :

إن الحقيقة تكمن فى تلك الطبيعة «التي تحب أن تتخفى»، وفى اكتشاف معنى

«الرمز» الإلهي فكيف ندرك ذلك ؟



ليس أمامنا إلا أن نتجاوز «الظاهر» لندرك «الباطن»، نتجاوز «المحسوس» لندرك «المعقول»، ونتجاوز المعقول «المنطقي» لندرك ما وراءه. أى ليس أمامنا إلا أن نلتقط حدساً ما يشير إليه الرمز؛ فالإله صاحب الكلمة الكلية لم يخف عنا مراميه رغم أنه لم يتكلم، فقد رمز لنا وهذا الرمز ليس إلا تلك الموجودات الطبيعية التى علينا أن نلاحظها ونجمع عنها المعلومات، ولا نكتفى بذلك، بل نحلل هذه المعلومات ونفهمها جيداً.

والعالم فى نظر أفلوطين يعد «سلسلة حية من الكينونة، مجموعة متصلة الحلقات من القيم والوجودات الصاعدة والهابطة»، التى تؤلف «الكل» المنسجم، وأرسلت المخلوقات المحبوة بالنفس إلى العالم لكى «تشكل بشكل أقرب قليلاً إلى الصورة الإلهية بما يفمرها من تحرق وحنين إلى الوطن الذى تركته». «وهذا الأمل المترقب الذى يرقد وسانان حتى فى الكائنات اللا واعية، هو الباعث الأكبر لحياة البشر الخلقية والذهنية والجمالية». ويقول إنج : إن أفلوطين كان حريصاً على الاحتفاظ بالفردية البشرية. «فإن كل فرد ينبغى أن يكون هو نفسه»، وكل فرد «فكرة أصيلة»، وإن لم تصبح سيدة نفسها تماماً إلا متى خرجت من الجسم»<sup>(١٩)</sup>.

## الفن :

يقول أفلوطين - كما ذكرنا فيما سبق - : «إن القدامى من الحكماء، الذين أرادوا أن يتمثلوا الآلهة أمامهم بتشديد معابد وتماثيل، قد أحسنوا تفهم طبيعة الكون، فقد أدركوا أن من اليسير دائماً جذب النفس الكلية، وأن من الأيسر إبقائها بتشديد شئ يمكنه تلقى أثرها وقبول مشاركتها. والتمثيل التصويرى للشئ ميال دائماً إلى تلقى أثر نموذج، فهو كمرآة تستطيع أن تتلقى صورته».

إن هذه الفقرة توضح مفهوم الفن عند أفلوطين، حيث يرى أن الفن إنزال فكرة فى مادة وتشكيلها على مثالها. وتلك هى نفس الفكرة التى طورها هيجل بعد ذلك. وسوف نتوسع فيها عند دراسة الأسس الفلسفية والجمالية لمذهب الواقعية الروحية.

ينبغى لنا هنا أن نوضح الخلفية الفكرية لفكر أفلوطين لكى نتبين مدى مصريته وأصالته. لقد أطلق على أتباع المذهب الهرمسي، المصرى القديم، تعبير أتباع الفنوسية. والفنوسية كلمة يونانية الأصل (جينوسيسى) تعنى المعرفة. لذا فالفنوسية هى تطور لاحق

للهرمسية، وهى اتجاه دينى وفلسفى تتقاطع فيه الديانات الفرعونية والسماوية، ويطلق عليها فى التراث العربى الإسلامى «العرفان». وقد اتفق أتباع هذا المذهب على أن الخلاص لا يتم بالإيمان وحده، ولكن أيضاً بالمعرفة تحديداً : معرفة التراث كخطوة أولى للتحرر من قيود المكان والزمان بطرح التساؤل الكبير : ماذا كنا، وماذا أصبحنا، وأين نحن، وماذا سيحدث، وإلى أين نحن ذاهبون ؟.

ويحاول أتباع هذا المذهب البدء من الذات (الأننا) كمدخل للخلاص، عن طريق «رفع الحجاب». وأهم مشترك عام يجمع أتباع هذه الجماعات فى العصرين القديم والوسيط هى فكرة هبوط الروح من السماء الأولى عبر دوائر فلكية فتكتسب من كل منها قوة ما . وبعد الموت تعود مختربة نفس الأفلاك السبع وتفقد فى كل منها ما سبق أن اكتسبته من قوى ما عادت تحتاج لها فى العالم السماوى، وهى فكرة مصرية قح ورثتها الهرمسية التى شكلت فيما بعد النبع الأساسى الذى نهلت منه أغلب مدارس العرفان، وخاصة الإسماعيلية والباطنية.

والله فى تعريف هذه الجماعات هو وجود خالص، فكر مجرد لا يمكن تسميته ولا رؤيته ولا تصويره؛ هو الوجود المنزه عن الوصف ذلك الذى لا يموت، الخالد، لم يولد؛ لأن من يولد يموت، لم يخلق وليس له بداية؛ لأن من له بداية له نهاية، لا أحد سيد عليه، وهو بلا اسم؛ ذلك لأن من يحمل اسماً فهو صنيعه آخر. ليس له صورة آدمية؛ لأن من له صورة آدمية هو صنيعه آخر<sup>(٢٠)</sup>.

هو الوجود، رب وأب الجميع، غير المرئى، وهو فوق كل شىء، هو الوجود الأبدى، النور الخالص، لا تدركه الأبصار، صاحب الوجه غير المرئى، ليس كمثله شىء. هو أكثر من كونه إله ليس فوقه أحد ولا أحد سيد عليه.. هو الخالد، لا يعوزه شىء فهو الكمال المطلق... (نجع حمادى، المخطوط الثانى، النص الأول) لم تصلنا حتى الآن أى معلومات عن الأوضاع الدينية فى مصر فى القرن الأول الميلادى، ولا عن كيفية دخول المسيحية لمصر، لكن الثابت هو أن ظهور أول أثر للمسيحية فى مصر كان فى النصف الأول من القرن الثانى، وما بين هذا التاريخ إلى أن تحقق لها النصر الحاسم والنهائى على الديانة الوطنية هناك ثلاثة قرون غير واضحة. فى مكتبة نجع حمادى - المخطوط السادس، النص الثامن - تطل علينا النبوءة الهرمسية التى صيغت فى القرن الثانى الميلادى، ولو كانت أتاحت لكاتبها فرصة التعرف على الأحداث التى مرت على مصر

فى القرنين الثالث والرابع ما صدق عينيه؛ فقد تحقق كل ما ذكره فى نبوءته، والتى مر المؤكد أنها صيغت بعد قراءة جيدة للواقع، وهى فترة الصراع بين أنصار الديانة الجديد الوافدة من فلسطين وأنصار الديانة الوطنية.

## هرمس:

هل تجهل يا أكسليبيوس، أن مصر هى صورة السماء ؟ أو بالأحرى هى إسقاط لكل ما هو سماوى على الأرض، وإذا شئت قول الحقيقة فإن أرضنا هى معبد العالم، ومع ذلك وكما ينبغى تبصر الحكماء لكل شئ؛ فينبغى عليك أن تعرف، سيأتى ذلك اليوم الذى فيه يتضح كم كان عديم الجدوى ورع المصريين وخدمة هذا الشعب المفعمة بالتضحية له، ستتحط هنا الذكرى المقدسة للآلهة، وتتحول إلى عدم، وسيرحل الآلهة أنفسهم من هنا نحو السموات، سيهجرون الأرض المصرية للأبد، وهكذا فإن هذا البلد الذى كان عبر قرون طويلة مهذا ودعامة وعمادا ومحرابا للدين الحق سيتجرد من الحضور الإلهى، ويتيتم، ويصبح فارغاً، سيحتل الغرباء أرضه الزراعية، ولن يقتصروا على الاستخفاف بالإيمان المقدس وإنما - كما هو مؤلم هذا الشئ - سيصدر مرسوم - يخطر تحت طائلة أقسى العقوبات - الالتزام بقواعد الدين والتقوى والعبادة. هذه الأرض الجليلة، مقر المذابح الإلهية ستملاً منذ الآن بالقبور والجثث فقط. يا مصر، يا مصر الحبيبة! لن يبقى ما يشهد فى القرون المقبلة على عباداتك سوى الأساطير والحكايات، ولكنها بالرغم من ذلك ستبدو للأجيال مجرد خرافات عادية، ستصمد الآثار المنقوشة من الحجارة وحدها كأثار وبراهين على أفعالك التقية. آه يا مصر، سيستوطن السكودى أو الهندوسى أو واحد آخر شبيه بهما، همجى من البلاد المجاورة، آه، ما هذا الذى أقوله عن مصر ؟ ولن يتركوا مصر، وعندئذ ستترك الآلهة أرض المصريين هاربة للسماء وستموت هوية المصريين.. وإذا بقى بعض السكان مصريين فبلسانهم فقط وسيصبحون غرباء وكذلك عملهم.... سيفضل المرء الظلام على النور، والموت على الحياة، ولن ينظر أحد للسماء، آه يا تات (تحت)، آه سيسن قانون ؟ تفرض معه عقوبة الموت لمن يعترف بالعقل الإلهى، وهكذا سيتم الفصل بين الآلهة والبشر، ولن يبقى هنا سوى ملائكة الشر بين البشر؛ لتدفعهم إلى أسوأ الشرور والكفر والحروب والنهب، ولكل الأشياء المناهضة لتعاليم الطبيعة (المرجع السابق).



ولم يكن هذا الصراع خاصاً بمصر فقط، بل شمل كل الولايات الرومانية، لكنه فى مصر أحدث شرخاً فى الشخصية المصرية تمثل فى نهاية التسامح الدينى الذى تمتعت به مصر لأكثر من ثلاثين قرناً؛ فبعد سنوات من الحرب الأهلية، وحرق ما تبقى من مكتبة الإسكندرية، وتخريب معاهدها العلمية، وتدمير معبد سيرابيس فى ربيع عام ١٩٢، ومن قبل صدور المراسيم الرومانية التى قيدت حرية العبادة، ومنعت التفكير الفلسفى فى شئون الكون؛ ومن أشهر هذه القوانين وأكثرها قسوة المرسوم الذى أصدره «تيودوسيوس» فى ٨ نوفمبر عام ٢٩٢ ونقرأ منه الفقرة التالية : «وإذا تجاسر أحدهم على تقديم حيوان كقربان وتفحص أحشائه والبخار المتصاعد منها توجه إليه التهمة ذاتها الموجهة لمن أهان العرش، ويمكن لأى كان توجيه التهمة، وسينال المذنب العقاب الملائم» (المرجع السابق)؛ إذ يعد جريمة كبرى مجرد الرغبة فى معرفة قوانين الطبيعة والكشف عما هو خفى! - كانت الحضارة القديمة على فراش الموت والنظام العالمى (البطيريكى) الجديد يكسب كل يوم أرضاً جديدة على حساب حضارات المنطقة مدعوماً بالفرمانات الرومانية وسلطتها، وساد حوض المتوسط جو موحش وكئيب؛ فقد منعت الألعاب الأولمبية، وفتشت الأدمغة، وصدرت المراسيم التى تجرم التفكير الفلسفى، وخربت معابد الآلهة المحلية، ووجه نقد لاذع للحمامات وللنظافة والاستحمام! (ليست نقطة، نعم للنظافة).

وأمام هذه الأجواء تكونت مجموعات سرية مسالمة من الغنوصيين (هى فى الأساس حركات سياسية ضمت داخلها الإنتليجنسيا المحلية والتى كانت ميسورة الحال بالطبع؛ لأن تكلفة الحصول على الكتب آنذاك لم تكن متاحة للجميع) رفضت فكرة النص النهائى المختوم بوصفه إشارة لانقطاع التواصل مع السماء؛ لذلك حرصوا على توالد النصوص من خلال تدريباتهم الروحية، ورفضت الواقع فانسحبت منه فكان فناؤها لكن من فضائلها، التعدد والتسامح وعدم تكفير الآخر.

النص الهرمسي المؤسس : هو من أقدم النصوص الغنوصية، وهو النبع الأساسى لكل المدارس الغنوصية والاتجاهات العرفانية سواء فى العالم القديم أو فى العصور الوسطى، وفيه يسرد هرمس رؤياه : ذات يوم وأنا مستغرق فى تأمل الموجودات بفكر يحلق فى الأعالي بحواس مسترخية كما يحدث للذين ينعمون تحت تأثير الإفراط فى الطعام أو الإرهاق، بينما أنا كذلك إذا بى أمام كائن عظيم القامة يفوق كل تقدير



وقياس يناديني ويقول لى : ماذا تريد أن تسمع وترى، وماذا يدور بفكرك تريد أن تعلمه وتعرفه ؟ قلت : من أنت ؟

قال : أنا بومندريس، العقل الكلى، ستعرف ما تريد وأنا برفقتك.

قلت : أريد معرفة الموجودات وفهم طبيعتها، وأن أعرف الله، وأضفت قائلاً : آه كم أنا متشوق للاستماع، فرد على بدوره قائلاً : استحضر فى ذهنك كل ما تريد معرفته وسأعلمك، وما إن أنهى كلامه حتى غير هيئته فأنكشف أمامى كل شىء فى الحال، رأيت مشهداً لا يحده وصف، لقد تحول كل شىء نوراً ناصعاً بهيجاً أخذ بلبى بمجرد ما أبصرته. وبعد ذلك بقليل ظهرت ظلمة داكنة مربعة متجهة إلى أسفل تتلوى كالأفعى، ثم تحولت إلى ضرب من الطبيعة الرطبة تهتز اهتزازاً لا وصف له، وترسل بخارا كما ترسل ناراً ودخانا محدثة صوتاً كالأنين، ثم انبعث ضجيج كصوت النار، وانبعثت كلمة مقدسة من النور ضاجعت الطبيعة، فانبثقت للأعلى نار صافية حية وملتهبة، وانطلق خلفها صهد خفيف للفضاء، منبثقاً من الماء واليابسة، وبقي الماء واليابسة على حالهما فى حالة امتزاج لدرجة تعذر فيها رؤية الأرض بمعزل عن الماء، كانا فى حركة دائمة بتأثير نفح الكلمة الإلهية فوقها، كما كانت تسمع. قال لى بومندريس : هل فهمت الرؤيا؟

قلت : سأعرفها منك.

قال : هذا النور هو أنا، العقل (نوس)، إلهك، الموجود قبل الطبيعة الرطبة الخارجة من الظلمة؛ أما الكلمة النورانية (لوجوس) المنبعثة من العقل الإلهى فهى ابن الإله.

قلت : عجباً!

قال : افهم ما أعنيه! : إن ما فيك يرى ويسمع هو كلمة الرب، والعقل هو الإله الأب، وهما (أى الكلمة والعقل) غير منفصلين عن بعضهما البعض؛ لأنهما (معا) الحياة ذاتها.

قلت : شكراً.

قال : افهم النور واعرفه!

عند هذه الكلمات ركز نظره على طويلاً، فاضطربت من مظهره، ثم رفع رأسه فرأيت النور وقواه التى لا تحصى، أصبحت عالماً غير محدود تطوقه النار بقوة ثم بلغت الاتزان، وتوقفت عن الحركة، هذا ما رأيته فى فكرى مؤيداً بكلم بومندريس، وكنت فيما يشبه الغيبوبة.

قال لى : لقد رأيت فى العقل الصورة الأولى السابقة عن كل مبدأ، السابقة عن كل بداية والتي لا نهاية لها هكذا خاطبني.

قلت : ومن أين جاءت عناصر الطبيعة ؟

قال : من إرادة الرب عندما تلقت الكلمة، ورأت جمال عالم المثل البهى، فعمدت إلى محاكاته من عناصر مستخلصة من ذاتها فى صورة عالم منظم العقل (نوس)، الإله ذكر وأنثى، حياة ونور أوجد بكلمة منه عقلاً ثانياً صانعاً (أى الابن الأول) هو إله النار والنفس الذى خلق بدوره المديرات السبع التى تغلف بدوائرها العالم الحسى ويسمى تدبيرها : القدر.

ثم انطلقت كلمة الإله، واتحدت مع العقل الصانع؛ لأنهما من جوهر واحد، تاركة العناصر تنزل إلى أسفل، وصارت العناصر السفلية معزولة محرومة العقل فى حالتها المادية.

العقل الصانع المتحد مع الكلمة المحيط بالدوائر الفلكية جعلها تدور محدثة أزياء، وأعطى الدفعة الأولى للحركة الدائرية لمخلوقاته، وتركها تدور فى أبدية وبلا نهاية؛ لأنها تبدأ من حيث تنتهى. وبمشيئة العقل (نوس) خلقت من حركة الدوائر كائنات غير عاقلة من العناصر التى سقطت للأسفل، فأنجبت الهواء الطيور، وأنجبت الماء الأسماك، وأنجبت الأرض الدواب والزواحف والحيوانات المتوحشة والمدجنة.

لكن العقل (المبدأ الأول) أباً جميع الأشياء الذى هو الحياة والنور أنجب الإنسان (الابن الثانى) على شاكلته، وفُتن بجماله؛ لأن الابن كان له جمال أبيه فى الحقيقة، هو عشق الرب لصورته هو فى ابنه، وسخر له جميع مخلوقاته.

وعندما رأى الإنسان صنيعه الإله الصانع فى عالم النار أراد أيضاً أن يصنع شيئاً فأذن له الأب، فدخل عالم الخلق (منفصلاً عن عالم الأب) حيث كانت له الكلمة العليا ورأى صنيعه أخيه (الابن الأول) وكفلت به المديرات السبع، وأشركته فى تدبيرها، فتعرف بذلك على ماهيتها، وشاركها طبيعتها، واخترق محيط دوائرها؛ ليتعرف على عوالم السماء، واقترب الإنسان صاحب الكلمة العليا من عالم الكائنات الفانية والمحرومة العقل، وأطل عبر الكرات السماوية التى شقها من أقصاها إلى أقصاها، فرأت الطبيعة صورة الأب (التي هى صورة الإنسان) المتحلية بالجمال الخالد وبقوة

المدبرات السبع، عشقته عندما رأت هذه المحاسن منعكسة على الماء، وعندما رأت ظله على الأرض، هو نفسه عندما رأى صورته منعكسة فى الطبيعة عشق ذاته، ورغب فى الحياة هناك، فسكن فى الطبيعة المحرومة العقل، وتضاجعا بفعل العشق لكل منهما...

وأنجبت الطبيعة سبع كائنات آدمية بعدد المدبرات السبع، كل منها مخنث الطبيعة (أى ذكر وأنثى فى جسد واحد).. وقد تكونت هذه الكائنات على النحو التالى : كانت الأرض أنثى والماء خصبها، والنار أنضجتها، والأثير مدها بأنفاس الحياة، فنتجت أجناس وفق صورة الإنسان؛ وبما أن الإنسان حياة ونور (مثل الإله الأول) فقد تحول إلى نفس وعقل (أى الحياة صارت نفسا والنور صار عقلا)... وبدأ ظهور الأنواع... قلت : أيها العقل لقد علمتني كل شئ، لكن حدثني عن المعراج!

أجاب بومندريس قائلاً : عندما يفسد جسدك تغادره وتتركه يتحلل، فتختفى عن الأبصار الصورة التى كنت تحملها، وتترك للشيطان ذاتك العادية التى تتعطل عن الشعور، وتصعد حواسك ليعود كل منها إلى مصدره؛ وهكذا ينطلق الإنسان إلى السماء يشق طريقه عبر هياكل الدوائر السماوية، فيترك فى الدائرة الأولى قوة النماء والنقصان، ويترك فى الثانية قوة الخبث والاحتياال التى لم يعد لها مفعول، ويترك فى الثالثة وهم الرغبة التى تصبح بعدئذ معطلة، ويترك فى الرابعة كبرياء الحكم بعد أن فقدت الأهداف الطموحة المحركة لها، ويترك فى الخامسة التهور والادعاء الكاذب، ويترك فى السادسة الشهوات المحرمة... ويترك فى السابعة الكذب الذى يكيد، وهكذا يدخل إلى السماء الثامنة متحررا مما خلفته فيه طبائع الدوائر الفلكية لا يملك غير قوته الذاتية فيسبح الأب مع القوى (أرواح، ملائكة).. وعند ذلك يصعدون فى نظام نحو الأب.. ويتحدون مع الله، هذه هى النهاية السعيدة لمن يملكون المعرفة (رؤيا هرمس).

من الواضح أن التشابه واضح بين هذه الرؤية والرؤية السريالية والرؤية الصوفية، بل تعتبر تلك الرؤية هى الإرهاصات الأولى لتلك المذاهب والتى منها تستمد أبعادها الميتافيزيقية، والفلسفية، والفنية.

## الفصل الثانى

### الأنس الفلسفية للواقعية الروحية

المذاهب التى نجلها تحت هذا العنوان تؤلف موقفاً وسطاً بين موقفين: المذهب الطبيعى أو الواقعى، والذى يرى أن المعرفة الحقة هى المقصورة على ما يبدو للشعور بأعراض محسوسة، وأن ما لا يبدو محسوساً وهم محض. وأن وجود الموجود هو أن يُدرك أو أن يُدرك. والمدرّك معنى، وغير المدرّك لا وجود له؛ والمذهب المثالى الذى يصدر عن الشعور، ويرمى إلى إثارة الشعور فى أعماق صورته؛ ومن هنا جاء ميل أعلام هذا المذهب إلى لانهائية الوجود ولانهائية التقدم فى التاريخ. ولعل هذا الموقف يرجع إلى ديكارت مذكّال: «أنا أفكر فأنا موجود» واستخدم ضمير المتكلم بإطراد راويا عن نفسه مستشهداً بأفكاره وأحواله.

وأمام هذا التناقض بين المذهب الحسى أو المادى الذى يفسر الوجود بالمادة المحسوسة تفسيراً آلياً، والمذهب العقلى أو الروحى الذى يفسر الوجود تفسيراً منطقيّاً، كان هناك أحد موقفين: إما تبنى مذهب الشك الذى يقول بامتناع إدراك الحقيقة لما يرى من تناقض المذهبين السابقين، أو تبنى المذهب الصوفى الذى يحسم الشك بالإيمان الدينى ويطلب الحقيقة خارج الإنسان.

لذا تقوم الواقعية الروحية على وحدة الوجود حيث تتلاءم الأضداد. إن الحقائق المطلقة التى نجدها فى عقلنا تتطلب عقلاً مطلقاً، وبذا قدم فلاسفة هذا المنهج الدليل على وجود الله. وقالوا بحدس عقلى يدرك المطلق مباشرة؛ وبذا نخرج من الذاتية إلى الموضوعية. ولما كان الله غير متناه كان الموجود الأوحد، ولما كان الله عقلاً كان وجداناً، والوجدان يتضمن التنوع والتباين، فالله يستخرج الكون من ذاته بتطور إرادى عند



البعض ولا إرادى عند البعض الآخر من فلاسفة هذا المذهب، تماماً كما يستخرج الإنسان من نفسه فعله الإرادى؛ وهذا التطور الإرادى فى الله هو مع ذلك ضرورى لازم من كماله باعتباره العلة المطلقة؛ إذ أن مثل هذه العلة لا تستطيع ألا تخلق، فحياة الكون، ومن ثمة حياة البشر والشعوب، مظهر لحياة الإلهية. وفلاسفة هذا المذهب هم: ابن عربى، باروخ سبينوزا، شلينج، هيغل، وشوبنهاور.

## ١.

يقول ابن عربى: إذا كان الشخص مؤمناً بالقرآن أنه كلام الله قاطعاً به، فليأخذ عقيدته منه، من غير تأويل أو ميل - فنراه - سبحانه - نزه نفسه أن يشبهه شيء من المخلوقات أو يشبه شيئاً لقوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾ سورة الشورى، الآية: ١١ و ﴿سُبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ﴾ سورة الصافات، الآية: ١٨٠. وأثبت رؤيته فى الدار الآخرة بظاهر قوله: ﴿وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ﴿٢٢﴾ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾ سورة القيامة، الآيتان: ٢٢، ٢٣ و ﴿كَلَّا إِنَّهُمْ عَنْ رَبِّهِمْ يَوْمَئِذٍ لَمَّحْجُوبُونَ﴾ سورة المطففين، الآية: ١٥. وانتفت الإحاطة بدركه بقوله: ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ﴾ سورة الأنعام، الآية: ١٠٣. وثبت كونه قادراً بقوله: ﴿وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ سورة المائدة، الآية: ١٢٠. وثبت كونه عالماً بقوله: ﴿أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا﴾ سورة الطلاق، الآية: ١٢. وثبت كونه مريداً بقوله: ﴿فَعَالٌ لِّمَا يُرِيدُ﴾ سورة البروج، الآية: ١٦. وثبت كونه سميعاً بقوله: ﴿لَقَدْ سَمِعَ﴾ سورة آل عمران، الآية: ١٨١. وثبت كونه بصيراً بقوله: ﴿أَلَمْ يَعْلَم بِأَنَّ اللَّهَ يَرَىٰ﴾ سورة العلق، الآية: ١٤. وثبت كونه متكلماً بقوله: ﴿وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيمًا﴾ سورة النساء، الآية: ١٦٤. وثبت كونه حياً بقوله: ﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ﴾ سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

ويفسر ابن عربى قوله: «ولو كان ما اثبتناه يُخلَى ويُملى، لكان يبقى ولا يبلى»، بأن الله ليس بجوهر. وقال إن الله ليس بجسم ولو كان يقبل التركيب لتحلل، أو التأليف لاضمحل، وإذا وقع التماثل سقط التفاضل. الله ليس بعرض. ولو كان يستدعى وجوده سواء ليقوم به، لم يكن ذلك سوى مستنداً إليه. وقد صح إليه إسناد: فباطل أن يتوقف عليه وجوده وقد قيده بإيجاده. ثم إن وصف الوصف، محال. فلا سبيل إلى هذا

العقد بحال. وأخيراً ينفى الجهات عن الله - تعالى. فيقول: إن الكره ليست ذات ناحية. ثم ينفى العلية عن الله - تعالى، فيقول: من وجب له الكمال الذاتى والغنى الذاتى، لا يكون علة لشيء: لأنه يؤدي كونه علة توقفه على المعلول؛ والذات منزهة عن التوقف على شيء: فكونها علة محال. لكن الألوهية قد تقبل الإضافات.

ويرى ابن عربى أن الله - تعالى - أوجد الأشياء من عدم. وأوقف وجودها على توجه كلمة. وأن ارتباط العالم بالله (هو) ارتباط ممكن بواجب، ومصنوع لصانع. فليس للعالم فى الأزل مرتبة وجودية، فإنها مرتبة الواجب بالذات. (فهو الله ولا شيء معه)، سواء أكان العالم موجوداً أو معدوماً.

ولكن يوجد بين الحق والخلق برزخ أو بحر العماء. فى هذا البحر اتصف الممكن بعالم، وقادر، وجميع الأسماء الإلهية التى بين أيدينا.

وللتمييز بين الذات الإلهية والذات الإنسانية، يقول: واجتمعت الحضرتان (حضرة الرب وحضرة العبد) فى أن كل واحدة منهما معقولة من ثلاث حقائق: ذات وصفة ورابطة بين الصفة والموصوف بها. غير أن العبد له ثلاث أحوال: حالة مع نفسه لا غير، وحالة مع الله، وحالة مع العالم. والبارى - سبحانه - مباين لنا فيما ذكرناه، فإن له حالين: حال من أجله، وحال من أجل خلقه - وليس فوقه موجود فيكون له - تعالى - وصف تعلق به. ويرى الحقائق الكونية على ثلاث مراتب: علوية وهى المعقولات؛ وسفلية. وهى المحسوسات؛ وبرزخية، وهى المتخيلات.

أما فى مسألة علمنا بالله فيقول: أعلم الممكنات لا يعلم موجدته إلا من حيث هو: فنفسه علم، وعلم من هو موجود عنه. غير ذلك لا يصح. لأن العلم بالشيء يؤذن بالإحاطة به والفراغ منه. وهذا محال: فالعلم به محال. ولا يصح أن يُعلم منه، لأنه لا يتبعض. فلم يبق إلا العلم بما يكون منه. وما يكون منه هو أنت: فأنت المعلوم!

وفى مسألة صور العالم والجوهر يقول: كل صورة فى العالم، عرض فى الجوهر، وهى التى يقع عليها «الخلق» و«السلخ». والجوهر واحد. والقسمة فى الصورة، لا فى الجوهر.

إن أردت الوصول إلى الله، لم تصل إليه إلا به وبك: بك من حيث طلبك، وبه لأنه موضع قصدك. وهذه المقولة تذكرنا بفكرة هيغل عن علاقة المطلق بالمتناهي<sup>(١)</sup>.

## - ٢ -

عندما يتحدث سبينوزا<sup>(٢)</sup> عن الله فإنه يناقش قضية الجوهر. وتعريف الجوهر عند سبينوزا أنه «ما هو في ذاته ومتصور بذاته، أى ما معناه غير مفتقر لمعنى شيء آخر يكون منه». وهكذا يريد سبينوزا لكى يخلص من التعريف إلى النتائج التى يقصدها. وأولها أن الجوهر علة ذاته، أى أن ماهيته تتطوى على وجودها، وإلا كان الجوهر موجوداً بغيره. فكان متصوراً بهذا الغير لا بذاته ولم يكن جوهرًا. (وهذا هو الدليل الوجودى. وإلى جانبه اصطنع سبينوزا حجة ديكارت القائلة: إنه كلما كانت طبيعة الشيء حاصلة على حقيقة أعظم، كان الشيء أقدر على الوجود. وللموجود اللامتناهى، أو الله، قدرة لا متناهية على الوجود؛ ومن ثمة فهو موجود بالضرورة). النتيجة الثانية أن الجوهر لامتناه؛ إذ لو كان متاهياً لكان متصلاً بجواهر أخرى تحده، وكان تابعاً لها متصوراً بها لا بذاته. النتيجة الثالثة أن الجوهر واحد؛ إذ لو كان هناك جوهران أو أكثر لكان كل جوهر يحد الآخر، ولبطل أن يكون الجوهر جوهرًا أى متصوراً بذاته. وعلى ذلك فالجواهر موجودة بالضرورة أو واجب الوجود، سرمدى لا يكون ولا يفسد. فإذا وجد شيء عداه، لم يمكن أن يكون هذا الجوهر. وعندما يتحدث عن الطبيعة يقول:

لا متناهية فى جنسها. غير أننا لا نعلم من الصفات سوى اثنتين، هما الفكر والامتداد، تجتمعان فيه مع تمايزهما وعدم إمكان رد إحداهما إلى الأخرى، فلا تبدو لنا ماهية الجوهر إلا فى هاتين الصفتين أو الصورتين (اللتين ينقسم إليهما الوجود عند ديكارت).

وتبدو كل صفة فى أحوال أو ظواهر. وتعريف الحال أنه «ما يتقوم بشيء آخر ويتصور بهذا الشيء». فالأجسام أحوال للامتداد نتصورها به ولا نتصوره بها كما تتوهم المخيلة، أى ليس الامتداد معنى كلياً مكتسباً بالتجريد من الأجسام، ولكن الأجسام أجزاء من الامتداد الحقيقى المعقول، أو هى حدود فيه، كما أن كل متناه غير اللامتناهى. فليس التمايز بين الأجسام تمايزاً حقيقياً؛ إذ أنها جميعاً امتداد، ولكنه

تمايز حالى عرضى ناشئ من أن الحركة تفصل فى الامتداد أجزاء تكون منها أجساماً. والحركة حال.

وكذلك القول فى المعانى أو الأفكار، فإنها ترجع إلى صفة الفكر. وفى هذه الصفة حال يحوى النظام الشامل الثابت للطبيعة؛ هذا الحال هو العقل اللامتناهى أو «فكرة الله» التى هى معلول مباشر للقوة الفكرية الإلهية اللامتناهية، أى القوة الروحية الباقية هى هى أبداً فى الطبيعة مع اختلاف الظواهر الروحية الجزئية، كما أن الحركة باقية هى هى أبداً فى الامتداد.

الإنسان مركب من حال امتدادى هو جسمه، ومن حال فكرى هو نفسه، الجسم آلة مؤلفة من آلات، والنفس فكرة الجسم أى فكرة موضوعها الجسم الموجود بالفعل، فهى تبدأ وتنتهى مع الجسم، وعلتها خارجة عنها تلتبس فى أحوال أخرى من الفكر مقابلة لأحوال الامتداد التى هى علة الجسم. والإحساس ظاهرة جسمية؛ أما الإدراك فظاهرة فكرية تقوم فى تصوير النفس للإحساس وقت انفعال الجسم به، من حيث إن النفس دائماً ما يكون عليه الجسم. أجل إن انفعال الجسم معلول لفعل أجسام أخرى.

(المرجع السابق ص ١١٢-١١٣).

### ٣.

لقد آمن شلينج<sup>(٣)</sup> بإله شخص أى بإله هو إرادة أولاً وقبل كل شيء، إرادة نازعة إلى الوجود الشخصى والشعور ولا تنمو الشخصية إلا بمصارعة قوى معارضة، فيجب التسليم بتعارض أصيل فى الذات الإلهية، وهو تعارض ينتهى إلى الانسجام بتطور الحياة الإلهية، دون أن يعنى هذا التطور تعاقباً فى الزمان؛ إذ ليس فى الله بداية ونهاية، بل هناك حركة دائرية سرمدية. وهذا النزوع الإلهى إلى الوجود، أو هذه «الأنانية الإلهية»، علة الأشياء جميعاً.

قال فخته فى معرض حديثه عن الله بأنا خالص أو لا شعورى صنع اللاأنا، فيعترض شلينج بقوله: ليس اللاشعورى أنا أو ذاتاً، ولا لأنا أو موضوعاً؛ إذ ليست توجد الذات بدون موضوع يعينها ويظهرها لذاتها، وليس يوجد الموضوع بدون ذات تتصوره، وعلى ذلك لا يمكن القول بأنا مطلق، ولا بلأنا مطلق، من حيث إن كلا منهما شرط الآخر. فيلزم إما أن ننكر المطلق، وهذا غير مستطاع، أو أن نضعه مثلاً صرفاً



وراء الأنا واللاأنا، وراء كل تقابل، فنقول إنه ملتقى الأضداد جميعاً، وإنه منبع كل وجود. ومن ثمة لا ينبغى القول مع المذهب التصورى إن الأنا يحدث اللاأنا؛ إذ ليس التفكير إحداث موجود، ولكنه إحداث صورة الموجود؛ ولا القول مع المذهب الحسى إن اللاأنا يحدث الأنا، فما التجربة إلا بداية العلم ثم نطبق عليها القوانين العقلية فتتطبق، مما يدل على أن للطرفين منبعاً مشتركاً. وفى الواقع إن الأنا واللاأنا، أو الفكر والوجود، أو الروح والطبيعة، صادران كلاهما عن مبدأ أعلى ليس هو أحدهما ولا الآخر، ولكنه يصير الواحد والآخر.

وعندما يتحدث شلينج عن الطبيعة يقول: نستطيع تعيين الطبيعة باتباع المنهج الثلاثى الذى استخدمه فخته بعد كانط، وهو عبارة عن وضع قضية، ثم وضع نقيضها، ثم تركيبهما؛ إذ أن هذا منهج التفكير. فالطبيعة هى أولاً: مادة وثقل أى جذب ودفع، وهى ثانياً: صورة أى نور ومغناطيس وكهرباء وتركيب كيميائى، وهى ثالثاً: مادة معضونة أى مركب المادة والصورة يبدو فيه النظام من الغايات والوسائل. على أن هذه الدرجات الثلاث لا توجد منفصلة، وإنما شأنها شأن الأفعال الفكرية الأولية الثلاثة. إن الطبيعة جمعاء معضونة: المادة روح ناعس، والروح مادة تتنظم؛ الجماد نبات بالقوة، والحيوان نبات أعلى، والدماغ الإنسانى خاتمة التعضون. جميع الظواهر الطبيعية مظاهر متفاوتة لقوة واحدة هى النفس العالمية؛ ويرجع التفاوت إلى اختلاف النسب الكمية بين المادة والروح.

العقل يخلق معانيه ومبادئه دون أن يشعر، والإرادة تشعر بأنها علة ما تحدث، وهذا الشعور هو الشعور بالحرية. فالحياة الروحية تنبعث من تفاعل العقل والإرادة: العقل يثبت اللاأنا، والإرادة تتحرر منه. وفى هذا التفاعل، أو تعارض الروح والطبيعة، تقوم حياة النوع الإنسانى أو التاريخ. وللتاريخ ثلاثة عصور: الأول يتميز بغلبة العنصر القدرى وهذه هى القضية، أو المادة والعقل، أو العقل بغير إرادة. والعصر الثانى افتتحته روما ولم يزل، هو عبارة عن رد فعل من جانب العنصر الإرادى ضد القدر. والعصر الثالث، وهو المستقبل، سيكون مزاجاً من هذين العنصرين. وهكذا سيتحقق المطلق شيئاً فشيئاً، أى يتحقق المثال فيصير وجوداً، دون أن يتحقق كله نهائياً من حيث إن الزمان غير متناه. على أن باستطاعة الإنسان أن يرتفع إليه بالحدس الفنى، فإن الشعور بالجمال فى الطبيعة والفن أرفع صور الحياة الروحية. و«الفن هو الطريقة الوحيدة التى تشهد بما

تعجز الفلسفة عن التعبير عنه، أى باللاشعور فى العمل وفى الصنعة، ويأن اللاشعور والاشعور شئ واحد فى الأصل. وهذا هو السبب فى كون الفن المثل الأعلى عند الفيلسوف؛ فإنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً فى الفكر والطبيعة<sup>(٤)</sup>. أى أن الفن هو الطريقة الوحيدة لتصوير وحدة الفكر والطبيعة، وحدة العارف والمعروف، وأن عنده تمحى متناقضات الوجود، وبنوع خاص التناقض بين النظر والعمل.

فإن الإنسان فى البداية جملة من القوى والنزعات المتعارضة. فيختار بينها، فتتعين شخصيته. وشلينج صادر فيها رأساً عن المتصوفين، من إيكارت إلى جاكوب بوهمه، وقد عكف على قراءتهم. ولا تختلف فلسفته الدينية عن فلسفته الطبيعية إلا فى تصور المطلق: فقد كان رآه مثلاً صرفاً وحاول أن يستخرج الأشياء منه بجدل عقلى، ثم عاد فرآه إرادة تخرج الأشياء منها بالنزوع. وقد دعى هذا الانتقال من الجدل إلى الإرادة، انتقالاً من الفلسفة السلبية إلى الفلسفة الإيجابية؛ ووجد فى هذه ميزة كبرى على تلك، وهى أن الجدل لا يوصل إلا إلى الممكنات والقوانين الكلية، بينما الوجود العينى يقتضى قدرة وإرادة. ولكن لب فكره لم يتغير، وهذا اللب هو الأحادية أو وحدة الوجود مركبة على ضرب من الجدل هو أقرب إلى القصص الأسطورى منه إلى الاستدلال الفلسفى<sup>(٥)</sup>.

#### ٤.

الله عند هيجل<sup>(٦)</sup> هو المطلق وهو يرادف الروح، والفكرة الشاملة وسلسلة المقولات التى يتألف منها العقل الخالص فى ذاته، والمنطق الذى يدرس هذه المقولات يعرض الله فى ماهيته الأزلية. وإذا كانت المقولات هى الماهية الحقيقية للأشياء، فإنها كذلك تعريفات للمطلق. أو هى تعريفات ميتافيزيقية لله؛ ذلك لأن التعريف الميتافيزيقى لله تعبير عن طبيعة الله فى الأفكار من حيث إنها أفكار.

المطلق هو الوجود - أول تعريف للمطلق يقدمه هيجل، وهذا التعريف جوهر فلسفة الإيلين. والتعريفات، عند هيجل، كلها ذاتية أو تحليلية فهى ليست من صنعنا، لكنها تعبير عن طبيعة المطلق نفسه.

المطلق هو العدم - التعريف الثانى للمطلق وهو المقولة الثانية فى سير المنطق الهيجلى. وهذا التعريف هو خلاصة الفلسفة البوذية.

المطلق هو الصيرورة. التعريف الثالث للمطلق هو مركب التعريفين السابقين. ولهذا فهو أول فكرة شاملة وأول فكرة عينية. وهذا التعريف يلخص فلسفة هيراقليطس. وأخيراً الله هو الأساس المطلق. الوجود الخالص هو الأساس المطلق للعالم كله، فهو العقل الخالص ضمناً أو هو الفكرة الشاملة بالقوة.

الروح المطلق يباين نفسه فتظهر الطبيعة. فهي إذن مظهره الخارجى الذى عارضه وينافيه. وهى تتطور وفقاً للمنهج الثلاثى: فهناك أولاً: الطبيعة فى ذاتها الممثلة فى الميكانيكا أى جملة القوانين الآلية التى تعبر عن مطلق الجسمية أو الوجهة الكمية فى الأجسام؛ وثانياً: الطبيعة لذاتها أى جملة القوى الفيزيائية والكيميائية التى تعبر عن الوجهة الكيفية؛ وثالثاً: الطبيعة فى ذاتها أى الجسم الحى.

ماهية الإنسان روح، أى شعور وحرية. ولكن الشعور والحرية على درجات ثلاث: ففى الدرجة السفلى الروح مقارن للجسم، ينمو وينضج ويشيخ معها، إحساساته غامضة يقابلها انفعالات غامضة، وهذه «جسمية الروح» (التي يسميها علم النفس الآن بالاشعور). ثم يظهر الشعور الواضح، فيدرك الإنسان ذاته ويدرك الأشياء، وهذان إدراكان متعارضان، يوفق بينهما «الفهم» الذى وظيفته إدراك الإحساس تحت قوانينه الأولية وجعل مدركات الشعور موضوعية، ووضع الحقيقة، على ما بين كانط. وفوق جسمية الروح والشعور الواضح المعين بالفهم نجد العقل الذى يؤلف بينهما إذ يجعل من قوانين الشعور قوانين الحياة، أعنى أن النظر ينقلب عملياً حين يتخذ الروح ذاته موضوعاً لإرادته، كما قال كانط، فيتفق النظر والعمل. فالروح الذاتى، حين يقر بالحقيقة والقانون، يقر بسمو الروح الموضوعى، ويقدمه على النفس.

## ٥.

أما شوبنهاور<sup>(٧)</sup> فهو من القائلين بوحدة الوجود، بالمعنى الفلسفى الخالص، لا بالمعنى الدينى؛ أعنى بمعنى أن هذا الوجود له مبدأ واحد، هو وحدة مطلقة فى ذاته، وإن تعددت المظاهر التى يتحقق عليها موضوعياً؛ وهذا المبدأ هو الإرادة، الإرادة العمياء المندفعة. ونراه ينكر وحدة الوجود بالمعنى الدينى، أى معنى أن العالم هو الله الواحد وما الأشياء الحسية غير مظاهر متعددة لوحده المطلق. أولاً: لأن الله غير الشخص ليس بآله، بل هذا تناقض فى الحدود غير معقول ولا مفهوم. ولهذا فإن وحدة الوجود



بالمعنى الدينى فى نظر شوبنهاور «تعبير مؤدب» ولفظ مذهب لكلمة إلحاد. وثانيًا: لأن هذا يتنافى مع الكمال الواجب لله؛ وإلا، فما هذا الإله الذى يظهر على صورة هذا العالم الفاسد الرهيب، وفى شخص الملايين التعسة المعذبة وكأنهم زنوج عبيد محكوم عليهم بأشق الأعمال بلا غاية ولا فائدة! وثالثًا: لأن الأخلاق لا مبرر لوجودها داخل مذهب يقول بوحدة الوجود، فلم يكن فى وسع شوبنهاور، واتجاهه الأصيل أخلاقى، أن يقول بمثل هذا المذهب فهو إذن يقول بوحدة الوجود، لكن بمعنى خاص، هو المعنى الفلسفى الخالص.

يرى شوبنهاور<sup>(٨)</sup> أن المادة فكرة من أفكارنا، فما المادية إلا تصورنا للعالم، وما العالم إلا الوجهة الخارجية للوجود. ولو كنا ذاتًا عارفة فحسب لما عرفنا عن العالم سوى أنه تصور. ولكننا نحس فى أنفسنا غرائز وميولاً، ندرك أن الإرادة جوهر الإنسان وفقاً للصورة الرابعة من صور الفهم؛ فيجب وصل التجربة الظاهرة بالتجربة الباطنة، وفهم العالم بوساطة الإنسان، وحينئذ ندرك أن الإرادة جوهر العالم أيضاً، وأن العلية الطبيعية فى مختلف درجاتها من جنس إرادتنا. فالإرادة هى الشئ بالذات يتجلى فى مختلف الموجودات.

## ٦.

لقد ارتبطت النظريات الأدبية منذ نشأتها بنظريات الكون والإلهيات، كما أنها على مدى التاريخ ارتبطت بنظريات الجمال والمعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجل للحقيقة، وسار على دربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفى العصر الحديث رأى هايدجر أشهر فلاسفة الوجودية أن الفن يكشف حقيقة الوجود الإنسانى.

إن العلاقة بين الأنا والوجود، الذات والموضوع هى، فى دلالتها العميقة والأساسية، علاقة معرفة. لذلك تكبر المعرفة بقدر ما تصغر المسافة بينهما. المعرفة هى، تبعاً لذلك، علاقة اتحاد بين الذات العارفة والشئ المعروف.

وانطلاقاً من مفهوم لدى الإنسان فى أن الإنسان خلق على صورة الإله توصل الإنسان إلى نتيجة مؤداها أن روح الإنسان توجد فى شكلها الطبيعى غير أنها تحتاج إلى إعادة تحديد من خلال الوجود فيما بعد الحياة. ويرتكز الدليل على وجود الروح



سلفاً وفيما بعد، فيما يرى، على اختلاف الإحساس الداخلى بالمشاعر الروحية المختلفة عن الإدراك الحسى، فكل رؤية طبيعية، مادية، لها شبيه مدرك روحياً، ويرى البعض أن هذا الإدراك يظهر بشكل أكثر حدة عند الإنسان البدائى، حيث يظهر المعنى الروحى للشيء المادى من خلال الكلمة أى من خلال الاتصال بين الوجود الإلهى والإنسان.

ولكن هذه العلاقة لم تكن تواصلاً «مباشراً»، وإنما تمت من خلال الرمز: أى من خلال ظواهر فى العالم المادى لها معنى مزدوج، أحدهما يمكن إدراكه عن طريق مدارك الإنسان الحسية، والآخر عن طريق مداركه الروحية: «باختصار، كل الأشياء الموجودة فى الطبيعة من الأدنى إلى الأعظم ليست إلا تراسلات. والسبب فى أنها تراسلات يعود إلى أن العالم الطبيعى بكل ما يحتويه موجود ومستمر انطلاقاً من العالم الروحى، والعالمان معاً يكونان الوجود الإلهى»<sup>(٩)</sup>.

هذا الوجود الإلهى أو المبدأ الأعلى هو ما يسميه بريتون، رائد المذهب السورىالى، «النقطة العليا»، وهو يحددها قائلاً: كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعى والخيالى، الماضى والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السورىالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة<sup>(١٠)</sup>.

ويفضى القول بوحدة التناقضات إلى القول بوحدة الوجود، وهكذا تصل السورىالية إلى هدفها الأساسى، والذى هو هدف الصوفية: وحدة التناقضات، أو «وحدة الوجود» أى التوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجى والمعرفة الداخلية.

هذه الوحدة التى بحث عنها رامبو، هى التى بحث عنها قبله الصوفيون بطرقهم الخاصة. وهى تعنى أن الكون ليس مؤلفاً من مادة جامدة ومادة حية، أو أنه ليس مؤلفاً من عالمين متناقضين كلياً - عالم الإنسان والكائنات الحية، وعالم الجمادات، وإنما هو عالم واحد: وحدة فى حضور حى واحد، حيث تبطل معايير التفرقة بين الموت والحياة. لا يعود الموت نقيضاً للحياة أو انقطاعاً عنها، وإنما يصبح وجهها الآخر، أو نوعاً آخر من الحياة فى هذه الوحدة، وفى حضورها الكونى.

وهذه الوحدة هى نفسها التى يسميها بريتون «النقطة العليا».

هذه النقطة هى بمثابة مكان يتلاقى فيه الكون الداخلى - الذاتى، والكون الخارجى - الموضوعى. فى هذه النقطة تتجاوز المثالية التى تتكرر الأدنى باسم الأعلى،

وتتجاوز المادية التي تتكرر الأعلى باسم الأدنى.. الأعلى والأدنى هما فى هذه النقطة متساويان. إنهما تجليان لمعنى واحد. انها نقطة تؤلف بين الأشياء، على تنوعها، وبين الواقع وما وراء الواقع. وفيها تتجمع الطاقات الإلهية التي حلم نيتشه باستردادها، والتي عاشها التصوف العربى، أعنى استردّها فى نظرية الحلول، وفى نظرية وحدة الوجود.

وقد كان «بودلير» يحاول أن يصل بالشعر إلى الكشف عن هذه النقطة أى العلاقات الخفية بين العالم الظاهر والعوالم الباطنة من أجل أن يتغلب على آلام الوجود.

وفى ضوء هذه الآراء، فإن الإنسان يعيش على الحدود بين المرئى وغير المرئى، ولا يستطيع بالطبع أن يعيش على هذا الوضع، بل سوف يحاول أن يكشف العالم غير المرئى. ولكن كيف ؟

هناك رأى يقول: إن العقل الإنسانى يمكن أن يناضل لكى يصل إلى العلاقة بين العالم الخارجى وما هو إلهى، ومن هنا يقال إن للأرقام معانى، وإن أصغر وردة تمثل فكرة، ونشير من جديد إلى أن «الفكرة» أكثر أهمية من «الوردة». وليس لتقييم الإحساس الأرضى أية أهمية إلا بقدر ما يلقى من الضوء على فهم ما هو إلهى. وهذا هو معنى «التراسلات».

وهناك رأى آخر يرى أن العقل يحدد، ولذلك فإن جوابه يحدد. ولكن حين نحدد شيئاً فإننا ننفيه بمعنى أن نحصره داخل هذا القوس: التحديد نفى ما عداه. التحديد نفى، كما يقول سبينوزا. حين تحدد الله تنفيه، لأنك تساويه بالأشياء المحددة. وتحديد الإنسان أو الوجود ينفى ماهية كل منهما. الإنسان كالوجود، واقع، حرية، واحتمال، وتعدد، لا واقع.

الإنسان ينير كل شئ، فكيف ينير إن كان محدداً ؟ من هنا كانت الحرية جوهر الإنسان وكأن فيه شيئاً من اللانهائية: لا ينضب ولا يمكن معرفته معرفة كلية، ونهائية.

ولكن ما السبيل إلى المعرفة ؟ التأمل. انسحاب الإنسان إلى داخل ذاته، حيث يعيش هذا الداخل، ويعيش فيه قاطعاً صلاته مع العالم الخارجى؛ فى هذا الانسحاب يزداد الإنسان حضوراً لذاته فى ذاته، ويصبح أكثر قدرة على التوغل فى أعماق الوجود، أى تخطى المرئى إلى اللامرئى، كما فى شأن التجربة الصوفية. ويقول نوفاليس فى هذا الصدد «المرئى كله ملتحم باللامرئى، والمسموع باللامسموع، والمحسوس باللامحسوس.

ولا شك أن كل ما يمكن التفكير به ملتحم بكل ما لا يمكن التفكير به «فالإنسان هنا ممثل وشاهد في آن واحد ينظر في المرأة، لكنه هو نفسه مرآة»<sup>(١١)</sup>.

وقد وصف جورج باتاي Georges Bataille في مجلة (Acephate) سنة ١٩٣٩ هذا الانسحاب قائلاً:

«أستسلم للهدوء حتى الانعدام،

يذوب ضجيج الصراع في الموت، كما تذوب الأنهار في البحر، وكما يذوب تألؤ  
النجوم في الليل،

تكتمل قوة الصراع في توقف كل عمل.

أدخل في الهدوء كأنتى أدخل في مجهول غامض،

أسقط في هذا المجهول الغامض.

أصبح أنا نفسى هذا المجهول الغامض<sup>(١٢)</sup>.

ويحدث التجلى إما عن طريق التأمل، أو مباشرة بهبة من الله. في الحالة الأولى يخرق النور الإلهى الجسد، ويدخل إلى الروح، فلا يستطيع الجسد أن يتحمّله، لذلك يصيبه الدوار. وفي الحالة الثانية، تهيمن، على العكس، الطمأنينة والراحة. هكذا تتبدّد بالتجلى الإلهى الظلمات التى تعتم المسار السرى للانخطاف.

وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلسوف المصرى تعبيراً عن الفلسفة الهرمسية التى ترجع فى أصولها إلى الفكر المصرى القديم والتيارات الرومانسية والصوفية السائدة فى هذا العصر، وكان بحثه فى الجمال دعوة إلى الوصول إلى الواحد اللامرئى الذى يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكره فى مؤلفه التاسوعات<sup>(١٣)</sup>. عن طريق التأمل.

## ٧.

لم يظهر فى سماء الفكر بعد أرسطو ولمدة خمسة قرون سوى أفلوطين (٢٠٤-٢٧٠م) أشهر الفلاسفة المصريين. وخلال الفترة من أرسطو إلى أفلوطين مالت الأبحاث النظرية والفلسفية إلى الابتعاد عن العمق الفلسفى، ومالت إلى البحث فى التطبيق العملى وذكر التفصيلات الفنية والتحليل الواقعى.

والواقع أن سيادة النزعة الحسية والمادية فى العصر اليونانى والرومانى لم تحل دون سريان تيار روحانى يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التى استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذى ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصره أمثال ديون كريسوستوم الذى رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هى الصورة الإنسانية، واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة فى الفن: أيجوز أن يكون فى صورة حيوانية أم فى صورة البشر ؟. وقد كان هذا الجدل مثار بحث هام فى علم الجمال عند كاتب معاصر لأفلوطين هو فيلوستراتوس (١٧٠-٢٤٥) الذى كتب مؤلفاً عن حياة أبوللونىوس من تيانا أعاد فيه النظر فى فكرة المحاكاة التى كانت عماد نظرية الفن عند سابقيه، وعنى بنظرية أخرى فى تفسير الفن تعتمد على الخيال الخلاق - فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحت الحس، فى حين أن الخيال يتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد: إن فيدياس وبراكستيلس المثالين لم يصعدا إلى السماء ليعاينا الآلهة يحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكاة... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفضل الخيال غير المقيد؛ لأن الخيال يخلق إلى آفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة خلاقة فى الفن بعد أن ظل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل. وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل فى أى نظرية جمالية حتى العصر الحديث؛ فقد ظل الجمال طوال العصور الوسطى ينظر إليه على أنه مظهر للحقيقة المطلوبة ودليل على الخير، وأنه يتلخص بالنسبة للمحسوسات فى الصورة المعقولة والنموذج الثابت الخالد. وقد جاءت فلسفة أفلوطين، الفيلسوف المصرى، تعبيراً عن هذه الفلسفة التقليدية والتى كانت سائدة فى مصر إبان تلك الفترة.

يُعرّف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النفس؛ لأنه من طبيعتها، وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة؛ ولذلك فهى ترتاح إليه وتحبه فى حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول: عندما تصادف النفس ما هو جميل تتدفع نحوه؛ لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهى تصدف عنه، وتكتمش على نفسها؛ لأنه مغاير لطبيعتها<sup>(١٤)</sup>. لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور، والقبيح هو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة إله أو إنسان،



وترك الآخر بغير تشكيل أو صورة معقولة، فإننا نلاحظ أن الأول سوف يتفوق على الآخر فى القيمة الجمالية. ويقول أيضاً إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذى ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل الجمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنى.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة، بل يرجع دائماً إلى الصورة. وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال فى عمله ألا ينقل عن الطبيعة، بل عليه أن يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تتشكل بها الطبيعة - يقول: إن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر، بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن، فإنما مصدره هو دائماً الصورة التى تتسبب إلى العالم العقلى؛ لأن الطبيعة تحاكي النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يظهر نفسه حتى تكتشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بباطنه، والتى تصله بالعالم الإلهى الخالد. يقول:

يوجد الجمال فى الفن أكثر مما يوجد فى الفنان، وهو يوجد فى الفنان أكثر مما يوجد فى أعماله الفنية؛ ذلك لأنه يكون دائماً فى العلة أعظم مما هو فى المعلول، ولذلك أيضاً كانت الآلهة أعظم وأجل فناً؛ لأن العقل فيها أعظم مما هو فيها.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط؛ لأن الأصل يتضاءل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره؛ ذلك لأن كل علة تكون فى ذاتها أقوى من معلولها. وتنتهى نظرية أفلوطين إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذى يعلو على الحس، والذى يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى، فيوحد بين الجمال والخير الأقصى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها؛ أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا، فجمالها أيضاً مستمد من النفس؛ إذ أن النفس إلهية وهى تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً فى حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تتشبه بالله<sup>(١٥)</sup>.

وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه فى متناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها، كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقيين وشيشرون؛ إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة وينعدم من الأشياء البسيطة. وإن جاز هذا الرأى فسوف يكون الكل هو الجميل وتكون الأجزاء قبيحة، وهذا يفضى إلى التناقض؛ إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة. ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم؛ ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأفعال والأخلاق والأفكار، ويبقى أفلوطين فى النهاية رد الجمال إلى علة أو سبب معقول، وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والخير والجمال، والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحانى إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان المصرية التى كانت تسود مدينة الاسكندرية فى القرن الثالث الميلادى، وتعكس انصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التى زاد الإقبال عليها فى العصر الرومانى، ومن الواضح أن أفلوطين قد استقى مبادئ فلسفته الجمالية من الفلسفة المصرية القديمة.

غير أن تصوف أفلوطين وكراهيته للعالم المادى قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطنى الذى تستضىء به النفس ثم تضىء به كل شىء. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خلال الصورة المشوهة، وقد لا يكون التناسب المحسوس الظاهرى جميلاً؛ لأن ما يكون فى الحس مشوهاً قد يرمز إلى ما وراء الحس من جمال.

إن فلسفة أفلوطين التى اتسعت لنزعة رمزية فى الفن تتلخص فى تجاوز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلى، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحانى لا يكون موجوداً ولا جميلاً؛ لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائماً لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتفى القبح من العالم المحسوس الظاهرى؛ لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالخير والجمال. ويلخص رأيه هذا فى عبارته القائلة «إن كل شىء

جميل بقدر ما فيه من وجود»<sup>(١٦)</sup> ولما كان الوجود الحق هو الخير وهو أيضاً غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضاً محور عشق الكائنات. يقول:

«فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهي فأى حب سوف يغمره، وأى رغبة سوف تملكه ؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف ننهر بجماله وسوف يمتلىء الرائي بالعجب والبهجة، بل سوف يملكه الذهول ويمتلىء حباً حقيقياً ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى، وينأى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلاً، وسوف يكون حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فأصبحوا لا يأنسون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال فى ذاته: الجمال الخاص النقى غير المندس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذى لا يسكن الأرض ولا السماء، بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكتفى بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً ويملؤهم بالحب، وتلك هى الغاية القصوى التى تسعى إليها النفوس وهى الرغبة التى تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذى يغمرنا بالسعادة»<sup>(١٧)</sup>.

وهذا الوصف الذى وصف به أفلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قرب بين تجربة التذوق الجمالى وتجربة التأمل الصوفى بل جعل من تجربة التأمل الصوفى غاية التجربة الجمالية؛ ذلك لأن الاستجابة الجمالية للفن ليست غاية فى حد ذاتها، بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهي المقدس والعلّة الأولى التى تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه.

## نص من تاسوعات أفلوطين

### فى الجمال (١٨)

١ - الجمال فى متناول البصر والسمع، وهو ينتج أيضاً من تنظيم الكلمات ويوجد فى الموسيقى. ولا يقتصر الجمال على الحواس، بل يشكل أيضاً النوايا والانفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الأشياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة فى جمال ما يبدو للعين والسمع جميلاً ؟ - أهى علة واحدة لكل أنواع الجمال المختلفة، أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً فى الأجسام أو فى غيرها ؟ - ما هو الجمال فى ذاته ؟ - إن هناك أشياء لا تكون جميلة فى ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك أشياء أخرى جميلة بطبيعتها. فما هذا الشيء الذى يخلع الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعته ؟. إن هذا هو موضوع بحثنا.

ويقال إن الجمال فى الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعند من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال فى الشيء البسيط بل فى المركب ذى التناسب والمقياس. ولا يوجد فى الجزء بل فى الكل؛ فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها فى بعث الجمال فى الكل. غير أنه يترتب على هذا أنه لابد أن تكون أجزاء الشيء الجميل جميلة؛ إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركباً من أجزاء قبيحة، ولابد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضاً. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، فأين التناسب فى هذه الأشياء ؟

ولو صح الجمال فى التناسب فقط فأين نجده إذن حين يكون فى المعانى أو الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم ؟ أو فى الفضائل ؟ ثم أو لا يمكن أن نجد تناسباً وانسجاماً بين الأشياء القبيحة ؟.



٢ - ولنبدأ الآن من البداية فنسأل عن جمال الأجسام - فنقول إنه ما يصير محسوساً لأول وهلة فتتطرق النفس باسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فتقبله وتتسجم معه. أما القبح فهي حين تصادفه تنكمش في نفسها، فتكره (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه؛ فالنفس بحكم جوهرها أسمى من باقى الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلتقى بشيء قريب من طبيعتها تندفع نحوه وتتذكر نفسها - ولكن ما أوجه الشبه بين ما تتذكره الموجودات الحاضرة هنا ؟ ولم كانت تلك الأشياء التى تتذكرها جميلة ؟ - إن السبب فى هذا هو مشاركتها فى المثال<sup>(١٩)</sup>.

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيحاً، فالقبح هو ما لا ينطوى تحت صورة معينة ولا يتصل بالعقل، أى حين لا تكون المادة قد تقبلت تحديد الصورة. أما حين تنطبق الصورة على المادة لتكون كلاهما أجزاء، فإنها توفق بين تلك الأجزاء، وتجعل منها كلا متجهاً إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلا بد لما يتلقاها أن يكون هو الآخر واحداً بقدر الإمكان - فالجمال يتركز إذن فى كل ما له وحدة، وهو يسرى فى كل أجزائه.

٣ - وفى النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقى القوى، وتتسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الانسجام بين ظاهر الشيء وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذى يؤسسه جمالاً - يتضح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذى يكونه، فلا يبقى لنا منه سوى الفكرة التى لا تتجزأ والتى تبدو من خلال الأجزاء المختلفة، فالجمال المحسوس الظاهر مرجعه إلى فكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفضيلة فى غيره بالنظر إلى ما فى باطنه من فضائل.. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسمانى تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقى الأشياء تتقبلها حين تسخن بتأثيرها، ولكنها لا تبرد إذ تسخن غيرها، ولا تتأثر بالعناصر الأخرى! وهى ملونة بلون أصيل، أما باقى الأشياء فتتلقى اللون منها؛ إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلى غير المحسوس هو السبب فى الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقاس الأنغام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذى يخاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صور وظلال، وقد هبطت إلى المادة لتزينها وتبه إعجابنا.

٤ - أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس - ولا يدرك هذا الجمال المعنوى

الذى يظهر فى النوايا الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابهها من لم يكن قد حازها فى نفسه، كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبداً؛ فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والفروب لا يمكن أن يقدر جمال الفضيلة. ولابد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رؤيته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن ينتابنا عجب وانبهار أشد وأقوى من رؤية الجمال المحسوس؛ لأننا نكون بصدد الجمال الحقيقى، تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال؛ فالمحبون يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.

هـ - لكن لابد من البحث عن مشاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذى لا يقع تحت الحس، ما الذى يعتريك إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة ؟ والعادات الخيرة والتقاليد الحكيمة، بالاختصار إزاء كل الأفعال والميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النفوس ؟ - ما الذى تحسه عندما تجد نفسك جميلاً بالجمال الباطنى ؟ ومن أين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الفاخات حين تتسامى بنفسك فتتحد بذاتك وتبتعد عما هو جسمانى ؟ إن هذه هى الحالة التى تحدث لمن يحسون حقيقة بالحب. وما الذى يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضرورى ولا اللون ولا الحجم؛ إنه شئ لا يخاطب سوى النفس غير ذات اللون والتى تمتلك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تتأمل فى ذاتك أو فى غيرك سمو النفس ؟ والحكمة الخالصة والشجاعة فى الوجه الكريم ؟ والكرامة والتحفظ والهدوء والتعقل الإلهى الذى يضىء فوق كل ضوء ؟ كيف نصف هذه المشاعر التى نحسها بالجمال ؟ - لكن العقل ينفى أن يعرف سر الجمال فى النفس، وما هذا البهاء الذى يضىء مثل النور على كل الفضائل ؟ - أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون قبيحاً بالنسبة للنفس ؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الغرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتدلة، وظالمة، وممتلئة بالأهواء والاضطراب والقلق والضالة لا تحكم إلا بالأشياء الفانية ولا تحب سوى اللذات الرخيصة، تعيش عيشة الجسد وتلتذ بهذا الانحطاط؛ إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية، بل إن صورتها تتغير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع فى الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامناً فى باطنه؛ لأنه لا يظهر إلا مكسواً بالوحل والطين.

ومثل هذا الإنسان يأتيه القبح بسبب شيء آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويظهرها . فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلاطها بالمادة وارتباطها بالجسم، وقبح النفس يأتيها إذن من اختلاطها بعنصر آخر مثل الذهب الذى يختلط بالتراب والذى لا يكون جميلاً إلا إذا نقي من غيره وصار صافياً غير ممزوج بشيء . وكذلك النفس إذا انعزلت عن دوافع الجسم ونزعاته التى لا تأتيها إلا من ارتباطها به، تتخلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى إليها من طبيعة أخرى غير طبيعتها .

٦ - وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أى فضيلة أخرى هى فى الواقع طهارة . وتبين لنا الأسرار أن من لم يتطهر يظل غارقاً فى الوحل مثل الخنازير التى تنعم فى القذارة . فما هو إذن الاعتدال ما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس؟ والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت؛ إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن، وهذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه . إن عظمة النفس ليست سوى احتقار مباهج هذا العالم السفلى . والعقل ليس سوى الفكر الذى يتجه بعيداً عن الموجودات المحسوسة . وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصير عقلاً وفكراً متصلاً بالإلهى الذى يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال؛ لأن جمال النفس مستمد من العقل؛ لذلك قال إن النفس تصير جميلة بهيرة عندما تتشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة . فالجمال والخير متحدان كما أن القبح والشر مرتبطان . ويمكن أن نلخص المسألة فى أن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإن جمالها مستمد من النفس؛ ولأن النفس إلهية ولأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل فى حدود قدرة الشيء على تلقى الجمال .

٧ - فلا بد إذن من أن نصعد إلى الخير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما يرى هذا الخير فسوف يفهم المقصود بالجمال، فهذا الخير بوصفه خيراً لا بد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكناً إلا لهؤلاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويبتعدون عن كل ما يغريهم بالانحطاط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكى يتطهروا، فيخلعون الملابس التى كانوا يرتدونها، ويتقدمون عرايا من الثياب، فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية، حتى يصلوا



إليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر، لأن الله هو علة الحياة والعقل والوجود .

وإن استطاع أحد أن يرى هذا الوجود الإلهى، فأى حب سوف يملؤه، وأى رغبة تتملكه؟ . غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى الخير، أما عندما نراه فسوف نعجب بما هو عليه من جمال، وسوف يمتلئ الرائي بالعجب والبهجة، بل سيكون مذهولاً ، وسوف يحب حباً حقيقياً، وسوف يسخر من جميع أنواع الحب الأخرى، ويحتقر ما كان يظنه فيما مضى جميلاً، وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فعادوا لا يرون أى جمال فى باقى الأجسام. فما الذى تظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال الخالص وحده غير المندس باللحم أو الجسد الذى لا يسكن الأرض ولا السماء بل بحيث يوجد الصفاء. إنه الجمال المكتفى بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً ويملؤهم بالحب. تلك الغاية القصوى التى يمكن للنفس أن تطمع فيها، غاية هى أهل لأن تستحوذ على كل مجهوداتنا لكى لا نحرم هذا التأمل الذى يجعل الحياة سعيدة، ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى؛ إذ ليس الشقاء فى عدم إدراك جمال الألوان والأجسام أو فى افتقاد القوة والسيطرة بل؛ فى عدم القدرة على رؤية هذا الجمال التى لا يعدلها أى ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتى يجب أن نحتقر بسببها كل الأشياء ولا نتجه إلا إليها .

٨ . ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هى الوسيلة التى بها نتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن الحديث عنه، والذى يظل مختبئاً فى قدس الأقداس حتى لا يتعرض لأن يراه المندسون؟.. فمن أوتى القدرة على رؤيته فليتقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى يعجب بجمال الأجسام التى كانت تسحره، فيجب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه فى الأجسام، بل يعلم أنه ليس سوى صور وظلال يجب أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجرى وراءها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهى به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيفرق، وعلى هذا النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام؛ إذ لن يستطيع الخلاص منها ويفرق لا بجسمه فقط، بل بروحه أيضاً إلى الأعماق المظلمة التى تكتئب لها النفس. ويظل كالأعمى يعيش فى هاديس بين الأشباح.



ألا فتسرع إلى موطننا الأصلي، فهذا هو النداء الحق الذى يجب أن نستجيب له. بل يبدو لى أن «أوليس» قد ضرب لنا مثلاً بهروبه من سحر كيركه Círcé وكاليسو Kalypso على الرغم مما كانتا تقدمانه له من مغريات. إن موطننا الأصلي هو المكان الذى منه جئنا وفيه يوجد أصلنا، فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن أقدامنا ضعيفة. لا يمكن أن تحملنا إليه، ولا يفيدنا إعداد مركبة تجرها الجياد ولا تنفعنا السفن، ألا فلتترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك، ولتحول بصرك من الرؤية المتجهة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقظها فى نفسك، فكل إنسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ - ولكن ما هذه الرؤية التى نبصرها فى باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فىنا لا يمكنها أن تتحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذى تراه، ولا بد لها من أن تتعود على أن تتأمل هذا المنظر الباطنى، وأول شيء تتأمله هو النوايا الجميلة، ثم تنتقل إلى تأمل السلوك الجميل، لا فيما يعمله الفنانون بل فى تلك الأعمال الجميلة التى تصدر عن الأخيار من الناس، وأخيراً فهى تتأمل نفوس من يؤدون الأعمال الجميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لنتعكف على نفسك أولاً ثم لتتظر، فإن لم تر الجمال فى نفسك فلتفعل كما يفعل المثال حين يكون بصدد نحت تمثاله، فإنه يهذب ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتفعل فى نفسك حتى تضىء بالجمال وتتألق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو وتتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك مختلطة بشيء فى صميمها، بل تصير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل الأحجام، عندئذ تكون كذلك بصيراً، ولتوقن أنك قد صعدت حتى ولو لم تنتقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك إلى الطريق، لتثبت نفسك على هذه الرؤية؛ لأن نفسك هى التى تدرك هذا الجمال التام. ولكن لو ظلت النفس فى أدرانها ولم تتطهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئاً. فلا بد للرأى من أن يتشبه بالمرئى، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شيء من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة للنفس، لن تستطيع أن ترى الجمال ما لم تصر هى ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهياً وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلى، وعندئذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هى نفسها الجمال، (وكل ما

هو فوق الجمال يكتسب الجمال من الفكرة أو المثال التي هي خلق للروح). أما الوجود الذي يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التي تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلي، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات، أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لو لم نفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال أولاً في تصور واحد فلن يدخل فيه الجمال الأرضي.

## ٨.

ولنكتف بالإشارة إلى ما ورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تغنوا بجمال العالم الروحاني والحب الإلهي أمثال رابعة العدوية، وابن الفارض، والحلاج، وابن عربي. ولعل من أبلغ أقوال ابن الفارض الملقب بإمام المحبين وسلطان العاشقين<sup>(٢٠)</sup> قوله:

تراه إن غاب عنى كل جارحة	في كل معنى لطيف رائق بهج
في نعمة العود والنأي الرخيم إذا	تألفا بين الحان من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل في	برد الأصائل والاصباح في البلج

ويقول أيضاً:

فكل مليح حسنه من جمالها      مزارته، أو حسن كل مليحة

وقد نقل العرب تساميات أفلوطين وعرفوها باسم أثولوجيا أرسطوطاليس<sup>(٢١)</sup>، وتأثروا بما ورد في هذه التساميات من تمجيد للعالم العقلي انتهى بهم في الفن إلى نزعة تجريدية نات بهم عن محاكاة الطبيعة، ومالت إلى الرمز الذي يفسر على ضوء العالم العقلي. ورد في أثولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصانع لا ينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً، وإنما يسترشد بالمثال المعقول. يقول<sup>(٢٢)</sup> تحسن الصناعة القبيح وتتم التناقض، والدليل على صدق ما قلنا فدياس الصانع، فإنه لما أراد أن يعمل صنم المشتري لم يرق في شيء من المحسوسات، ولم يلق بصره على شيء يشبه به علمه، لكنه ترقى توهمه فوق كل حسن وجمال في الصورة الحسنة. فلو أن المشتري أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أبصارنا لم يقبل إلا الصورة التي عملها فيدياس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين وحدوا بين الجمال

والصفاء الداخلى، فذهبوا إلى أن الحسن الذى فى النفس أفضل وأكرم من الحسن الذى فى الطبيعة؛ لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلوطين يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص؛ ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى استعمالهم الرموز المعبرة من العالم الباطنى أو العالم المقدس الروحانى.

ويقترن الخيال عند ابن عربى بحدس الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحدس الذى يسطع فجأة كلمح البصر، هو مصدر التجليات التى لا يمكن للحواس إدراكها. ويرى ابن عربى أن حب الإنسان لنفسه وغيره من البشر ليس إلا رمزاً للحب الإلهى، فما أحب أحد منهم فى الحقيقة سوى الله، أما ليلى وسعاد وهند فلسن فى الواقع إلا صوراً ورموزاً لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها. وأبرز أقواله فى هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الفور لامع      أو ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

فيا قلب شاهد حسنها وجمالها      فزيها لأسرار الجمال ودائع

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربى إنما يكشف عن تجربة حب إنسانية، وأنه كان يتستر وراء التصوف، ولكنه وضع رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل؛ لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

فأصرف الخاطر عن ظاهرها      وأطلب الباطن حتى تعلم<sup>(٢٣)</sup>

والحقيقة الكونية عن ابن عربى ، ثلاث مراتب: علوية، وهى مرتبة التجريد، أو المعقولات. وسفلية، وهى مرتبة الحس والمحسوسات. وبرزخية وهى الجامعة الواصلة بين هاتين المرتبتين، أى أنها معقولة - محسوسة فى آن واحد، وتلك هى مرتبة الخيال والمتخيلات، وموطن الممكنات التى لا تنتهى.

ويصف ابن عربى الخيال بأنه نور لا يشبه الأنوار. وبهذا النور تدرك التجليات. والخيال لا يكون فاسداً، بل هو حق وليس فيه شئ من الباطل. فالخيال يدرك بنوره ما يدرك، وهو لا يخطئ. الخطأ دائماً من العقل - أى من الحكم، والخيال لا يحكم. ويدرك الخيال بعين الخيال، لا بعين الحس - مع أن حاسة العين هى التى تعطى الإدراك بكليهما. سر ذلك أن الإنسان يدرك بعين الخيال الصّور الخيالية، والصّور

المحسوسة معاً. غير أن المحسوس لا تختلف تكويناته، ولا يرى في مواضع مختلفة، معاً، في حال واحدة. ومن هنا كان التباس الخيال بالحس شُبْهَةً، كما يقول ابن عربي، بل هو أعظمُ شُبْهَةٍ.

لهذا يوضح ابن عربي علاقة الخيال بالقوى الإنسانية الأخرى، فيقول إن الإنسان الكامل الذي هو برزخ بين الحق والعالم، ثلاث مراتب: عقل وحس، وبينهما الخيال، البرزخ الوسط.

في هذا ما يجعل ابن عربي يمضي قائلاً ليس للقدرة الإلهية، فيما أوجدته، ما هو أعظم وجوداً من الخيال. إنه حضرة المجلى الإلهي. وخلق عالم الخيال هو من أسرار الاسم الإلهي - فقد خُلِقَ ليظهر فيه الجَمْعُ بين الأضداد. إذ يمتع، حسياً وعقلياً، هذا الجمع. وهو، عند الخيال، غير ممتع. ومن هنا كان الخيال الأقرب في الدلالة على الحق؛ لأن الحق هو الأول والآخر، الظاهر والباطن - والخيال هو صورته العليا: ما هو محال الوجود، موجود فيه. وهو كذلك ماهية الإنسان. ففي حضرة الخيال، يكون الحق مع الإنسان في كل ما يشاء. بل هو، كما يقول ابن عربي، تابع لشهوة الإنسان، كما أن الإنسان في مشيئته تحت مشيئة الحق. فشأن الحق مراقبة الإنسان لكي يُوجِدَ له ما يريد. في هذه الحضرة، في الدنيا وفي الآخرة. والإنسان، من جهته، تابع للحق في صور التجلى، فلا يتجلى له الحق في صورة إلا أنصبغ بها. الإنسان يتحول في الصور، لتحول الحق. والحق يتحول في الإيجاد لتحول الإنسان في الدنيا والآخرة. والإنسان يتنوع ظاهراً في الآخرة، كما كان باطنه يتنوع في الدنيا، بصور التجلى الإلهي. وهذا هو التضاهي الإلهي الخيالي - الذي هو ظاهر في الآخرة، باطن في الدنيا.

ويميز ابن عربي ست درجات في الانخفاف أو الأشراق<sup>(٢٤)</sup>:

في الأولى، يفقد المتصوف الوعي بالأعمال الإنسانية، فهي أعمال الله.

في الثانية، يفقد الوعي بقدراته وصفاته، فهي تخص الله، لا المتصوف، هو الذي يرى ويسمع، ويفكر ويريد بهذه القدرات. (لا تفكر «نُفَكِّر»، كما يقول رامبو).

في الثالثة، يزول الوعي بالذات، ويكون الفكر وحده مأخوذاً بتأمل الله والأشياء الإلهية. وينسى المتصوف أنه هو الذي يفكر.

في الرابعة، لا يعود المتصوف يحس أن الله هو الذي يفكر به وفيه.



فى الخامسة، يغيب تأمل الله كل ما ليس هو.

فى السادسة، يضيق مجال الوعى، تتلاشى صفات الله، والله وحده بوصفه كائناً مطلقاً بلا علاقات ولا صفات ولا أسماء، يتجلى للمتصوف المنخطف.

## ٩ .

ويحسن بنا هنا أن نتوقف قليلاً لمعرفة أصل التفرقة بين القلب والعقل فى التراث المصرى القديم كما قدمها محمد يحيى عويضة، مدير متحف التخطيط بالأقصر، فى فصل من كتابه «فجر العقيدة» والذى نشر جزء منه فى أخبار الأدب فى ١٦ فبراير ٢٠٠٣م. ونعود بعدها لاستكمال حديثنا عن توفيق الحكيم.

لم يترك لنا المصرى القديم تعريفاً محدداً بعينه للقلب، ولكن من خلال ما ترك لنا من الكم الهائل من العلوم المعرفية الآتية من الحضارة المصرية: من نصوص مقدسة، إلى كتابات مسجلة على أوراق البردى وجدران المعابد والمقابر وقطع الأوستراكا والخافات، نستطيع أن نتبين مدلولات القلب عند المصرى القديم، وهى فى عمقها وبعدها التفسيرى تشبه إلى حد كبير، بل وتكاد تتطابق مع المدلولات الآتية من الرسائل السماوية فيما يخص القلب، وبخاصة المدلولات الإسلامية.

فقد عرف المصرى القديم القلب بنوعين من المدلولات.

أولهما القلب h3ty (حاتى) ويعنى قلب - صدر - مقدمة الشئ، ويقصد به العضو الجسدى الذى هو عبارة عن قطعة من اللحم الصنوبرى الشكل المودع فى الجانب الأيسر من الصدر، وهو لحم مخصوص، وفى باطنه تجويف... وهذا القلب موجود فى جميع الأحياء من إنسان وحيوان وطائر وخلافه، بل هو موجود مع الميت وبموته يموت الجسد بالكلية.

أما المدلول الثانى للقلب فهو ib (إيب) ويعنى «قلب. إرادة. مشيئة. رغبة» ولذلك نجد بعض العبارات المصرية القديمة تقول: di mib وتعنى determine بمعنى يتخذ قراراً - يعين - يحدد - يعقد العزم وأيضاً ib - brt وتعنى إرادة - مبتغى - رغبة - أمنية - طلب - شهوة وأيضاً ib - wmt بمعنى جرىء - ذو إرادة.

والمقصود هنا بلفظ القلب (ib) هو لطيفة ربانية روحانية لها بهذا القلب الجسماني تعلق، وتلك اللطيفة هي حقيقة الإنسان، ويمثل القلب هنا الشيء المدرك العالم العارف من الإنسان وهو المخاطب والمعاقب والمعاتب والمطالب.

ومنذ البداية قصد المصري القديم ذلك ووعاه تمامًا؛ فالقلب عنده له مدلولان: إما عضلة القلب، وإما الإرادة والرغبة. ومن هنا تبدأ إشكالية تفسير النصوص الدينية المقدسة الخاصة بالمصري القديم بإشكالية تفسير المفسرين الغربيين لمدلولات القلب في النصوص المقدسة التي هي أصل وصب العقيدة الدينية الأولية في مصر القديمة.

فقد اعتبر المفسرون (ib) وأيضًا (h3ty) التي وردت في النصوص المقدسة أن المصري القديم لا يعنى بها القلب ولكن العقل - الفكر -؛ ويرجع ذلك عند المفسرين طبقًا لتعلية العقل على القلب، ففسروا بأن المصري القديم كان يقصد العقل وليس القلب، على الرغم من وجود الكلمة صريحة بالنصوص المصرية القديمة وهي إما (ib) (إيب) أو h3ty (حاتي).

وتفسيرهم ذلك أدى من ناحيتهم إلى القول بأن الفكر أو العقل عند المصري القديم هو مخترع الديانة، وأنها من نتاج عقله؛ مما دفع بالعالم برستد أن يقول عند تفسيره لمدونة من أقدم النصوص الدينية في مصر القديمة «وقد استعمل المصري القديم كلمة قلب لتدل على العقل أو الفهم».

ثم يعود في نفس الجملة لينفى فيقول «وذلك لا لأنه كان معتادًا استعمال المعنويات، بل كان يعتقد أن القلب هو مركز الفهم، ثم يسبق ذلك كله مقررًا أن كل هذا منبعه العقل والفكر الإنساني، فيقول «ويرجع الأساس المدهش لهذا النظام الأرضي المبكر إلى الفرض الرئيسي الذي يرجع منبع كل شيء إلى العقل والفكر، فهل بالفعل قصد المصري القديم ذلك؟ وهل النص بالفعل، كما قرر العلماء، وكما أقر برستد ذلك المتن من إنتاج الحضارة المصرية في منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، وبذلك يكون قد أعطى لنا صورة من أفكار أقدم بنى البشر لم يصل إلينا مثلها مدونة إلى الآن».

ثم يعود ليقول ويقرر «إن هذه الفكرة الهائلة التي ظهرت في عصر مبكر كهذا في تاريخ البشر - أو بتعبير أحسن في عصر ما قبل التاريخ - هي في حد ذاتها برهان على تقدم ناضج بدرجة مدهشة للعقل الإنساني في مثل هذا التاريخ البعيد».

قبل كل شيء يجب ألا ننكر على الحضارة المصرية عنصرى التفوق الإنسانى والإبداع الفكرى العظمى. وهذا حقها علينا، وليس إطرأ لا تستحقه أو مديحاً لها. ولكن يجب أن توضع الأمور فى نصابها الصحيح.

وأيضاً ليس معنى هذا أننا ضد العقل والفكر الإنسانى أو حذف العقل وتغييبه، بل لكل مقام مقال، ولكل عضو وظيفة، والعقل له دوره البالغ الأهمية فهو الممثل لصفة العلم المادى التجريبى المحسوس.

كل هذا مرجعه إلى العقل البشرى، والإبداع الفكرى لا يستطيع كائن أن ينكره، أو يسلب المصرى القديم حقه فيه.

ولكن هل يستطيع العقل مهما أوتى من إبداع وذكاء وتفوق أن يؤمن إيماناً يقينياً بحياة أخروية وبعث وقيامة وحساب طبقاً لقوانين والتزامات أخلاقية تشكل الحد الأمثل؟ أو بخلود أبدى فى نعيم مقيم أو عذاب وشقاء بلا موت لا ينتهى ولا ينقطع؟

إن العقل ليهرب من هذه الفكرة؛ لأنه كما قال ذلك المتشكك المرتاب من عصر الانتقال الأول، كافرًا بعملية البعث والحساب، داعيًا إلى النهل من ملذات الحياة «لأنه لم يأت أحد من هنالك» ليحدثنا كيف أحوالهم، وليخبرنا عن حظوظهم لتطمئن قلوبنا إلى أن نرحل نحن أيضاً إلى المكان الذى رحلوا إليه... ويختتم قصيدته فى نهايتها قائلاً: «أصغ! لم يأخذ إنسان متاعه معه، ولم يعد إنسان ثانية ممن رحلوا إلى هناك».

ثم يأتى آخر ليقول فى أنشودة عثر عليها فى قبر كاهن أمون (نفرحتب) فى طيبة داعيًا فى نهاية أنشودته التى يدعو فيها إلى الانغماس فى الملاذ الشهوانية «اتبع رغباتك كلها، فلا يوجد إنسان يعود ثانية»، وهو يدعو فى أنشودته إلى أن يترك الإنسان وراءه سمعة حسنة، لا لكى تتفعه فى الآخرة، ولكن لكى تبقى ذكراه فى الدنيا وعلى السنة الناس حسنة.

لماذا حدث هذا التشكيك من هؤلاء فى الحياة بعد الموت؟ وبالعالم الآخر؟ لأنهم أرجعوا هذه العملية إلى معمل العقل التجريبى، وليس إلى إيمان القلب اليقينى، ألا ترى قولهم «لم يعد إنسان ثانية ممن رحلوا إلى هناك». لنعد إلى النص الدينى لنجد فيه أن المصرى القديم استخدم لفظ القلب المدرك صاحب الإرادة كما استخدم كلمة NS (نس) وتعنى اللسان الناطق المتحدث المعبر عن الكلمة.

إذن القلب هو صاحب الإرادة، الأمر الناهى صاحب السيطرة على الجسد كله.

أما اللسان فمن أفضل ما قيل فيه أنه ترجمان القلب، أما لماذا ارتفع اللسان الذى يمثل القول فوق منزلة الحواس وكان أقل من منزلة القلب (الإرادة)؟ لأنه ما من موجود أو معدوم خالق أو مخلوق، متخيل أو معلوم، مظنون أو موهوم، إلا واللسان يتناوله ويتعرض له بالإثبات أو النفى، فإن كل ما يتناوله العلم يعرب عنه اللسان، وهذه خاصية لا توجد فى سائر الأعضاء؛ فالعين لا تصل إلى غير الصور والألوان والأشكال، والأذن تصل إلى غير الأصوات والهمسات، واليد لا تصل إلى غير الأجسام والماديات، والأنف لا تصل إلى غير الروائح والنكهات، وكذا سائر الأعضاء وبقيتها.

أما اللسان فهو رجب الميدان ليس له مرد ولا لمجاله منتهى وحد، ويعتبر اللسان من أقوى جنود القلب من يد ورجل وعين وأذن وسائر الحواس الظاهرة والباطنة، فالكمل مسخر للقلب خادم له.

ولكن أين العقل من كل هذا.

خلق الله القلب بكل جسد من مخلوقاته (الكائنات الحية)، وميز الإنسان فقط بالعقل.

ترى الشاة الذئب بعينها فتعلم عداوته بقلبها فتهرب منه. فكيف يكون هذا وهى حيوان لا يعقل؟ فمن أين عرفت وفهمت وأخذت المردود العكسى بالهرب منه؟ لعلمها بأنه سوف يفترسها ويقتلها؟

إن ذلك هو الإدراك الباطنى الذى هو من أهم صفات القلب، ومما لا شك فيه، أن العقل قد أنتج ثماراً يانعة فى الطبيعيات والرياضيات؛ لقد أقام القواعد المحكمة، ونظم المبادئ المتقنة، وانتهى به الأمر إلى أن شيد الطبيعيات والرياضيات على أسس متينة؛ وكان الأمر كذلك فى هذين الميدانين؛ لأن العقل يعمل فى دائرة اختصاصه، ودائرة اختصاصه إنما هى الماديات والمحسوسات، أو ما يتمثل فيهما حينما يوجد خارج الذهن كالرياضيات.

إذن فالعقل وظيفة أخرى كما قلنا، فهو الممثل لصفة العلم المادى المحسوس التجريبي، وقد أعطاه الله للإنسان؛ لأنه جعل كل ما خلقه مسخراً لخدمة الإنسان. فبالعقل أقام الإنسان حضارته، ومكن لسؤدده، وسخرت الكائنات لخدمته، وطوع



الخامات لاحتياجاته، وعرف ماله وما عليه من حقوق وواجبات والتزامات تجاه ربه ومجتمعه وأسرته ونفسه.

فالعقل هبة إلهية من الله إلى أكرم مخلوقاته؛ ليتبين به الإنسان ما فيه صلاحه، وليزن به متطلباته واحتياجاته، فيسخرها لخدمته وخدمة مجتمعه. وفي حالة رفع الحواس تقاريرها إلى القلب تمر على مصفاة العقل.

هذا في حالة المشهد المادى الملموس أو المحسوس الذى لديه من التجارب الحياتية والعمليات الحسابية والرياضية والإطلاع العلمى والمدخر الشخصى من البيئة والطبيعات، فيقوم بتنظيم التفاصيل والمعلومات مصحوبة برأيه الاستشارى إلى القلب صاحب الإرادة والسلطان على الجسد، ولكن القلب له أن يأخذ برأيه الاستشارى أو لا يأخذ، وليس للعقل سلطان على القلب. فالقلب يأمر بتنفيذ ما يميل إليه حتى ولو كان القرار ليس فيه مصلحة الجسد، ولو كان فيه هلاك الجسد كله وفناؤه، أو مخاطر وعواقب وخيمة قد تحيق به الضرر الجسيم الجسيم، وأفضل دليل على ذلك من يقومون بالانتحار.

ولكن لماذا يكون القلب بالتحديد IB (إيب) فى كفة الميزان يوم الحساب، وبه يتم الحكم على المتوفى بصلاحه، فيسمح له بالإقامة فى النعيم الأبدى والفردوس الدائم، أو الحكم بطلاحه فيؤخذ بأيدي الزبانية تقطع أوصاله، ويقذف به فى بحيرة النار، وتعذب روحه أكثر من جسده فى شقاء دائم وعذاب مرير للروح والجسد معاً؟

لأن كل حركات الإنسان وأفعاله سواء الصالحة.. أى المطابقة للحد الأمثل من القانون الإلهى ويطلق عليه لفظ (ماعت) - أو الطالحة؛ أى غير المطابقة للحد الأمثل من القانون الإلهى (ماعت) - (لذا كان رمز الماعت المقابل للقلب فى الكفة الأخرى من الميزان ريشة النعامة التى يتطابق جانبها تماماً. وسميت قاعة الحساب بقاعة الحقيقتين، والمعنى حقيقة ما أداه الإنسان فى الدنيا من أفعال وأعمال وأقوال وحركات ومطابقتها لحقيقة الماعت) تكون نتيجة عمل اليدين أو مشى الساقين أو حركة كل عضو فى الجسد آتية من إرادة القلب، التى يترجمها قول اللسان.

فأمر القلب هو الذى يسبب عمل كل شيء

لهذا كان القلب هو مصدر الخير أو الشر، ولهذا كان القلب أهم مضافة فى الجسد بصلاحها يصلح الجسد وبفسادها يفسد الجسد كله ويهلك.

ولأجل هذا كان القلب هو العضو الذى يأتى عليه الحكم يوم الحساب وفصل الخطاب.

ولننظر إلى ما يقوله المتوفى يوم الحساب فى العالم الآخر، والنص فى مضمونه يمثل قانون القسطاس المستقيم.

إنى لم ارتكب ضد الناس أى خطيئة

إنى لم أت سوءاً فى مكان الحق

إنى لم أعرف أى خطيئة

إنى لم ارتكب أى شيء خبيث

إنى لم أفعل ما يميته الإله

إنى لم أبلغ ضد خادم شرا إلى سيده

إنى لم أترك أحداً يتضور جوعاً

ولم أتسبب فى بكاء أى إنسان

ولم ارتكب القتل ولم أمر بالقتل

ولم أسبب تعاسة لأى إنسان

ولم أنقص طعاماً فى المعابد

ولم أنقص القرىان المقدس

ولم اغتصب طعاماً من قرىان المتوفى

ولم ارتكب الزنى (وفى نصوص أخرى اللواط)

ولم ارتكب خطيئة تدنس نفسى داخل حرم الإله، لم أتدخل فى مراد الإله (كتاب الموتى

فصل ١٢٥).

ثم يقول أمام الزبانية فى ساحة القضاء ما من شأنه أن يبرئه من الجرائم اللاأخلاقية.

إنى لم أقتل رجالاً، لم أسرق، لم أتلصص، لم تكن ثروتى عظيمة إلا من ملكى الخاص، لم اغتصب طعاماً، لم أبعث على الخوف، ولم أذك الشجار، لم أنطق كذباً، لم أضع الكذب مكان الصدق، لم أصم عن كلمات الصدق، لم أنقص مكيال الحبوب، لم أكن طماعاً، قلبى لم يحسد، لم يكن قلبى متسرعاً، لم أضعف الكلمات عند التحدث، فمى لم يكن ثرثاراً، لم أسب، لم أسمع، لم أتكبر، لم أرتكب زنى مع امرأة، لم أرتكب ما يدنس عرضى، لم أعب فى الذات الملكية، لم أسب الإله، لم أذبح الثور المقدس، لم أرتكب شيئاً يمقته الإله.

ثم يزكى المتوفى نفسه قائلاً:

إنى أتيت دون خطيئة، دون إثم، دون خطأ.

إنى أعيش على الاستقامة، وأتغذى من عدالة قلبى، لقد أرضيت الإله فيما يرغب فيه.

فأعطيت الخبز للجائع، والماء للعطشان، والملابس للعارى، والقارب لمن ليس له رمث، وقدمت القرابين المقدسة وقرابين الطعام للموتى، إنى إنسان طاهر الفم واليدين.

(كتاب الموتى فصل ١٢٥)

ولننظر إلى قوله «لقد أرضيت الإله فيما يرغب فيه».

أى يقصد أنه عاش حياته مطبقاً وطبقاً للقانون الإلهى المتمثل فى (ماعت).

والمعجب فى أثناء عملية الوزن أن يخاطب المتوفى قلبه قائلاً: «لاتقن شاهداً ضدى، ولا تعارضنى فى القاعة، ولا تكونن حرياً على أمام رب الموازين، ولا تدعن اسمى يصير منتن الرائحة فى المحكمة، ولا تقولن ضدى زوراً فى حضرة الإله». (بردية انى - المتحف البريطانى).

وكان الأعضاء والجوارح تريد أن تقول للقلب: لقد فعلنا كل ما فعلناه تنفيذاً لإرادتك وطوعاً لأمرك مجبرين لا مختارين، أما الاختيار فقد كان لك أنت وحدك.

وهكذا فقد ارتبط تعبير الصوفية بالرموز التى تطلب التأويل. ومن هنا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفنانين الذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطنى وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

## ١٠.

ولما كان فكرنا المصرى المعاصر يمثل حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى تاريخ مصر منذ أقدم عصوره، فقد تجلت الأفكار الهرمسية وفلسفة أفلوطين فى أعمال توفيق الحكيم. فقد كانت فلسفة أفلوطين وراء إيمان الحكيم بعالم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيراً عن مثال الجمال الخالد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

أما عن الروح المصرية وفلسفتها فى الفن فيفسرها توفيق الحكيم بقوله: فى مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة؛ لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادى الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط، وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتماثيل مصر وصورها تمثل الشباب؛ لأن الحياة فى مصر تتجدد وتبعث وتوحى بالحياة الخالدة. إن العمر لا وزن له فى مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نحفاء لا يبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن... إن مصر كانت تؤمن بانتصارها على الزمن ومن هذا النيل خرجت أساطير البحث، ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد فى هذين الدينين فكرة البعث<sup>(٢٥)</sup>.

ولقد أدرك المصرى القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل؛ ولهذا فقد كان للإيمان القلبى دوره فى الكشف عن الروح وعن القيم.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن النحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق الحجر كلاماً وأفكاراً وعقائد، ويشعر بالقوانين المستترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى؛ لأن له بصيرة غريزية تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.



أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان في فن مصر القديمة؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذى يراعى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلغى بدعة المنظور؟ (مطر، فلسفة الجمال، ٢٧٧).

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم «التعادلية» بعد أن درس وتأمل الاتجاهات السائدة فى الفلسفة والدين والفن المعاصر له.

### التعادلية والمثالية الأفلاطونية عند الحكيم

عاصر توفيق الحكيم ما جرى على الساحة الفكرية فى مصر من كفاح ضد الاستعمار، وشارك الدعوة للاستقلال والحكم النيابى، كما شاهد الصراع الذى احتدم فى الثلاثينيات والأربعينيات بين أنصار التراث وأنصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم التعادلية بعد أن وعى الاتجاهات السائدة فى الفكر والفن والأدب المعاصر له.

والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد توازن فى كل أنحاء الحياة الإنسانية، وقد وضع أن هذا التوازن كان موجوداً دائماً لدى المصرى منذ أقدم العصور إلى أن جاء عصر العلم فقضى على هذا التوازن لصالح العقل؛ ومن هنا فقد دعا الحكيم إلى أهمية الإيمان ليعادل العقل، ورأى أن الإنسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية - كذلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما ضرورى ليعادل أحدهما الآخر.

وفى السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تتفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضاً قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغى للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون، وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.

هذه الفلسفة التعادلية عند الحكيم هى محور حياده الفكرى، وهى أساس حياته التأملية وسيادة نزعتة المثالية التى تفسر عزوفه عن أى انتماءات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعى والحرية السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التى كرسها لت نقد الثثرة السياسية والنفاق الاجتماعى الدائر حوله؛ ففى

عام ١٩٢٩ ندد بالمارسات البرلمانية، فى مسرحية براكسا. وفى يوميات نائب فى الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية متخلفة فى الريف المصرى، وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة فى أيدي السلطة تقرب بها من تشاء. وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة، ولمن تكون الغلبة فيها للسيف أم للقانون؟.

وبعد ثورة ١٩٥٢ صور فى مسرحية الأيدى الناعمة صور الارستقراطية التى لم تكن تدرى شيئاً عن قيمة العمل، ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة مندداً بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق فى شكل جديد سماه المسرواية.

والحقيقة هى أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة، كما لم يرض عن اشتراكية الثورة، ولا عن الرأسمالية التى كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبقة بعد ذلك أيضاً بأنها اشتراكية غير سليمة؛ لأن الليبرالية الحقيقية هى التى تسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادقاً. أما الأحزاب التى كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التى جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء فى أشياء بما يمكن أن يسمى الاشتراسمالية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار، فكان فى فكره مفترباً متفلسفاً يحكم بحكم مثالى.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيراً عن مثال الجمال الخالد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

يلخص أحد أبطال مسرحيته بيجماليون هذه النظرية الجمالية فيقول «أنا أقدر الجمال ولكنى أزدرى الجميلات»، ويقول فى رده على مقال لأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

«إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون الجمال الفنى عن الاشتغال الأرضى»<sup>(٢٦)</sup>

والحقيقة هى أن الجمال فى حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن حين يكون الفن تعبيراً عن حياة الإنسان. وليس ثمة تناقض كما يرى الحكيم بين الجمال والحياة؛ فتاريخ الفن

يبين ارتباط الفن بنشاط الحياة الإنسانية، وقديماً كان الإنسان حين يخرج إلى الحرب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو جنى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقى والغناء.

على أن للحكيم رأياً في الفن لا يخلو من الطرافة، يذكر في كتابه «عدالة وفن» أو «من ذكريات الفن والقضاء»، أن تصادف وهو في مقعد النيابة أن مثل أمام القاضى «حاوى» نشال، وادعى للقاضى أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق في تأملاته أن أخذ يفكر في الحدود الفاصلة بين مهارة الحواة وحقيقة الإبداع في الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق وما به إشعاع؛ فيقول: قد يكون البريق خاطفاً كبريق النحاس المجلو ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت في غاية من البراعة والبريق في عصرها، ولكنها صدئت وانطفأت بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة في وقتها، ولكنها استطاعت أن تحتفظ بما لها من إشعاع داخلي على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يخطف البصر، أما الإشعاع فقد لا يخطف البصر، ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الزمن - ولا نجد أبرع من هذا التفسير عندما نحاول البحث في حقيقة القيم الجمالية في أعمال الفن الخالد التي تبقى على مر العصور.

## ١١.

إذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفي الحديث فسوف نجد أنها ترجع إلى الاتجاه التجريبي الذي دعا إليه بيكون وهوبز ولوك وهيوم - ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية positivism التي جعلت موضوعها الرئيسي تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة تابعة للعلوم الطبيعية - ومن الواضح أن هذه النزعة التجريبية وريبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكا في وجود العالم الخارجي، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية في نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين في هذا الاتجاه بأن الحقيقة هي ابنة الواقع التجريبي.

غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسفة الرياضيات في العشرينيات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هي أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددي أو الهندسي، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هي المعطيات الحسية sense data، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع



التجريبي- إنما معطياتها إشارات ورموز symbols. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استخدمت هذا المنهج الرياضى الذى يتعامل برموز ومجردات هى بمثابة اختزال للواقع التجريبي. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها فى هذه العلوم الطبيعية التجريبية.

وكان أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنسانى والعلوم الحديثة على استبدال العلامات والرموز المجردة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات أو المفاهيم concepts محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجى.

وإذا كانت البناءات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص فى العلاقات relations لا فى الجواهر substances الموجودة. فالأعداد والدرجات degrees تقوم بوظيفة معينة هى أنها تعنى صفات للأشياء الموجودة فى العالم.

ففى عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن «س» تعنى شيئاً وأن «ص» شيئاً آخر، وأن «س» و «ص» ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتائج معينة تترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التجربة وكذبت هذه العلاقة، فعندئذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأى عالم يعتمد على المنهج الرياضى أن يقول: هذا هو «س» فيترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كذا وكذا.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زوّد الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها فى تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تتميز خلال عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التى كتبت فى ضوء هذا الاتجاه الجديد. كتاب أوجدن وريتشاردز «معنى المعنى» سنة ١٩٢٣، و«فلسفة الأشكال الرمزية» لأرنست كاسيرر فى ثلاثة أجزاء - برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٩، وكتاب «اللغة والحق والمنطق» لإير - لندن سنة ١٩٢٦، و«التركيب المنطقى للغة» لرودف كارناب - لندن سنة ١٩٣٥، و«الرمزية معناها وآثارها» لألفرد نورث وايتهيد - نيويورك سنة ١٩٢٧، و«أسس الإشارات» لتشارلز موريس - شيكاغو سنة ١٩٢٨، وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفلسفة العلم وفلسفة الفن، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الاتجاه.

ويهمنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه فى علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.



تأثر كاسيرر ١٨٧٤-١٩٤٥<sup>(٢٧)</sup> بفلسفة كانط عندما تتلمذ في برلين على جورج زمل Simmel وهرمان كوهين، ثم أصبح من أبرز الكانطيين الجدد الذين ضمتهم جماعة ماريبورج. وأهم ما أضافه كاسيرر لفلسفة كانط هو نظريته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنساني، ثم إن المعرفة لا تمثل إلا مظهرًا من مظاهر نشاط العقل الإنساني؛ فالعقل الإنساني يقوم بوظائف مختلفة في علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكي نعرف نوعية العمليات التي تتدخل في علمه ومعرفته، فلا بد أيضاً من فهم مظاهر النشاط الأخرى التي يقوم بها في ميادين اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنساني مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والعلية والجوهر. ومعنى هذا أن الفكر الإنساني يصطنع لنفسه أدوات هي نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو في ذلك لا يبتدع أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الانفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره وبيئته من خلال الفن والأساطير. فأى خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أو وجدانية خيالية أو انفعالية سلوكية، لا تتم بغير أدوات منظمة يبتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلسفة العلم لتكون فلسفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فبهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيوانى. وفلسفته تعد امتداداً لفلسفة هيغل التي كانت محاولة لتفسير ظواهر الروح، ولكنه لم يخضع هذه الظواهر لمنطق عقلانى قبلى كما فعل هيغل، وإنما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأنثروبولوجيا.

وكان أهم ما وضعه كاسيرر وميّز به الإنسان هو قدرة الإنسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التي يقف عندها الحيوان والطفل، والارتفاع إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رموز ومعانى بواسطة ما يسميه كاسيرر بالجهاز الرمزى. فبفضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معان معينة ينشئها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا

الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائي هائل يتلقى المؤثرات التي تقع في خبرة الإنسان، ثم يشكلها في لغة أو في علم أو في أساطير أو في فن.

وكثيراً ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة إرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يظل يطوف راقصاً حول مفارة لتتفتح أبوابها، في حين لا يمكن لفأر أن يقوم بمثل هذا السلوك في محاولته الخروج من متاهة أو فتح باب المصيدة.

كذلك نجد الإنسان ينشئ أشياء لا تحقق أى حاجات عملية، وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته؛ ولذلك حين يثرثر الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفرار ونشاط ويحاول الإنسان بواسطته التعبير عن خبرته الخاصة؛ لأنها ليست إلا نوعاً من أنواع العمليات الرمزية التي يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضاً ما يأخذ شكل سلوك معين في إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الإنسان التعبير عن خبراته الانفعالية الجماعية التي تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزي بإفرار أشبه ما يكون بإفرار النحل للعسل أو بناء الطير لعشه، وهنا يتصرف الإنسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، فشأنه شأن الإنسان الذي يسلك بضغط دوافع اللاشعور سلوكاً لا يبدو عقلانياً ولا مبرراً وفقاً لمدرسة التحليل النفسي. ومن هنا يتضح التواء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر بمدرسة التحليل النفسي عند فرويد في تفسيرهما لظواهر الحياة الإنسانية سواء كانت سوية عند كاسيرر أو مرضية عند فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هي أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهلوسات حين تكون أعراض ضغط اللاشعور الجنسي عند فرويد.

ولقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنساني المختلفة لبيان اختلاف المنظور في كل منهما، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للإدراك الحسى، فهي تموضع أو تجسد objectification لانطباعاتنا، أما الفن فيعتمد على تكثيف الخبرات الشعورية وهي تموضع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهما تكثيف للانفعالات التي تصاحب خبرات الإنسان في الحياة، ولكن الأساطير تقترب من

الدين؛ لأنها تتطوى على معتقدات معينة، ولا يكون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعي، فهي ترتبط كل الارتباط بطرق السلوك الذي يأخذ شكل الطقوس في المجتمعات القديمة، وهي تقدم التفسير النظري الذي يبرر قيام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الجدد تفسيرهم للفن على أنه ميدان مستقل عن ميدان المعرفة العلمية التي تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفني أقرب ما يكون إلى عملية إبداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفني، وهما ليسا خصمين بل حليفين ضروريين مكملان لبعضهما البعض في كل العبقريات الفنية.

## ١٣.

### سوزان لانجر (١٨٩٥ - ١٩٨٥)

وقد سارت سوزان<sup>(٢٨)</sup> على خطى كاسيرر، فهي ألمانية الأصل مثله تأثرت باتجاهه الرمزي الذي ظهر في دراستها للمنطق، فكتبت مقدمة للمنطق الرمزي عام ١٩٣٧، ثم طورت أفكارها وطبقت منهجها على الفلسفة بوجه عام في كتابها «الفلسفة في ضوء جديد» (١٩٤٢) Philosophy in a New Key عرضت فيه للرمزية في مجالات مختلفة عديدة كالعلم والدين والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها في الموسيقى على سائر الفنون في مؤلفها «الوجدان والشكل» (١٩٥٣) Feeling and Form و «مشكلات في الفن» Problems of Art (١٩٥٧).

وقد حافظت لانجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطية الجديدة، فتوسعت في فهم الملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الإنسانية، سواء كانت في العلم أو في الفن أو في الدين، وبينت كيف يتجاوز الإنسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة، وكيف يستطيع بفهمه لمعاني الأشياء أن يحيا في عالم هو من الاتساع أضعاف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز، ولغة الإنسان ليست مجرد اتصال communicative، بل هي أكثر من ذلك؛ لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يفهمها representative.



والفن يشكل عالم الوجدان الإنساني، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعاً للتأمل. لذلك تتفق سوزان لانجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرّفوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة Singificant Form، على حد تعبير الناقد التشكيلي كلايف بل Clive Bell وروجر فراي Fry، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأي فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد أن تطور هذا الفن تطوراً نأى به عن أن يكون تمثيلاً، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حد أن كاد يستغنى في بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع في بعض اتجاهاته Non Objective Art، كذلك عرّف بل وفراي الانفعال الجمالى بأنه استجابة للعلاقات الشكلية، ولتذوق الصورة في العمل الفنى؛ لأنها موضع الابداع والخلق والعنصر الثابت الخالد في أى عمل فنى.

وإذا صدق هذا الرأي بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصدق بوضوح أكثر إذا ما طبق في مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا تمثلى، وهى فن يختفى المضمون فيه حتى ليتحد بالشكل، وفي الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عن أى تصورات أو أى تمثيل مستمد من العالم الخارجى؛ لأنها على حد قول الناقد الموسيقى إدوارد هانسلك لا تمثل شيئاً من العالم الخارجى، وإنما هى عالم آخر من الأفكار الموسيقية.

ولكن سوزان لانجر تضيف في تفسيرها للشكل والصورة في فن الموسيقى بأنها أشكال معبرة عن جانب هام جداً من الإنسان هو عالم الوجدان الذى تعبر عنه، فالأنغام الموسيقية في نموها وصراعها وتوقفها وسرعتها تماثل ما يجرى في باطن الإنسان من مشاعر ووجدانات. ويمكن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تجسيدا لحياة الوجدان، وتشكياً يرمز لما يجرى في باطن الإنسان من انفعالات، ولكنها ليست تعبيراً مباشراً عن انفعالات الإنسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركاً بين الفرد وغيره من أفراد المجتمع. وبذلك ينطوى الفن على قيمة معرفية مصدرها أن الانفعال يتحول إلى موضوع يمكن فهمه وله تصورات ومعانيه.

وفي هذا تختلف سوزان لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى وأتباع الوضعية المنطقية عندما يفسرون القيم الجمالية تفسيراً سيكولوجياً فيسلبونه المعنى طالما كان في رأيهم مجرد تعبير عن الانفعالات الخاصة بالمتذوق، وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تنطوى على أية حقيقة، إذ لا يمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.



وكذلك تختلف لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقي حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستخدم قدراته العقلية في تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستخدم قدراته العقلية في العلم فقط، بل يستخدمها في تشكيل عالمه الفني وفي تصوراته الأسطورية؛ ولذلك فهي ترى أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعاني والبناءات التي ينشئها الإنسان ولا تكون أقل أهمية في الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتنتهى لانجر إلى القول بأن هناك قدرًا من المعرفة يتدخل في الإدراك الفني عند الفنان والمتذوق. ولشرح القيمة المعرفية في الإدراك الفني يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تورط أكثر القائلين بهذا الحدس الفني في وصفهم لهذا الحدس بخصائص تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الرؤية اللاعقلانية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لانجر نقدها لهذه التفسيرات التي ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكد هو ضرورة الاحتراس من الخلط بين المعرفة الحسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد في مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكاً إلهامياً بكائنات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كائنات مدركة إدراكاً حسيًا.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التي تعلو على الحس والعقل، ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لانجر إلى التفسير الذي وضعه أيونج C. A. Ewing في محاضرة له في الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤١ عنوانها «العقل والحدس» Reason and Intuition؛ إذ يذهب في مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالى ومن الضروري افتراض وجوده في كل استدلال. فمثلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدماً بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالاً، ولكنه حدس ضرورى يخدم الاستدلال.

وهذا الإدراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الانجليزى جون لوك في بحثه فى «الفهم الإنسانى» وسماه بالنور الطبيعى Natural Light، وضرب أمثلة توضحه فى

معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسي المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله: إن العقل يدرك أن الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد واثنين؛ إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهي المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافاً لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولا هو التقاء بماهية لا يدركها الإنسان العادي، بل هو منهج في المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالي، بل إن التفكير الاستدلالي يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعاني. وبهذا تأخذ لانجر بما سماه لوك بالنور الطبيعي، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذي يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أي إيمان belief يحتمل الصواب والخطأ، وأسبق من أي عمليات تفكير استدلالية يمكن أيضاً أن تصح أو تخطيء. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون في مجال الفن فنحن لابد أن نعتمد على هذا الإدراك الحدسي؛ لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا ندرك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان وينشئه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة، ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning؛ فالعمل الفني يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كالعلامات التي تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازاً برموز؛ لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضع تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفني وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة في العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستمد من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شيء نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز Symbol فله في ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكان الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً بحيث يترتب على ذلك أن أي تغيير في الشكل يتبعه تغيير في المضمون، فلو غيرنا في اللون الأسود في اللوحة واستبدلنا به الأحمر فلن يظل المعنى واحداً، أما الإشارة فصلتها بمعناها صلة اتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصبح في إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها نفس المعنى كما لو استبدلنا بالعدد ٣ العبارة ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث.

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاص بالرموز الفنية أمكن للانجر أن تقول: إن اللوحات والتمائيل هي رموز لها مضمون وجداني وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هي التي تكون موضوعاً للإدراك الحدسي الذي يتدخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون.

وواضح مما سبق أن الإدراك الفني يقع دائماً على الشكل ويفهم بغير تعميم أو استدلال أو تجريد؛ لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معاً وفي آن واحد، إنه تجسيد لما هو كليّ. ويقترب الكاتب الفرنسي فلوبيير Flaubert من هذا الرأي عندما يقول: إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلي في الشيء Universalium In Re فالإدراك الحدسي الذي نتذوق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسي للأشكال والعلاقات التي تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالي في الحياة اليومية.

وكذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تتفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا في حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجداني الذي لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذي يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التي نعيشها.

فاللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هي تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا به. أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطني وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها في رموز، ويلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في إبداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي: فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعاتنا بما حولنا من أشياء وتستخدم في هذا الرموز الاستدلالية Discursive، أما الفن فيقوم بتصوير خبرتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وخلاصة القول هي أن الفن يقوم بدور عظيم في الكشف عن أساليب الوجدان التي تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر في طرق وأسلوب الإدراك الفني حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره في أشكال وصور قابلة للإدراك الفني، أي أنه يحول ما هو وجدان ذاتي في طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification

of emotions، ولكنه فى نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرّب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوّله إلى عالم خاص بنا، فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعانى وصور وخيالات من خلق أنفسنا؛ وبهذا فهو يخلع الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.

الفن باختصار فى رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين: الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة هى أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتنتهى سوزان لانجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى لا تستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذى يسئ إلى الطبيعة البشرية، فالفن السيئ رمز لشعور ووجدان سيئ<sup>(٢٩)</sup>.





## الفصل الثالث

### الأسس الفنية للواقعية الروحية

#### ١.

لكي نصل إلى فهم طبيعة «الواقعية الروحية» تاركين جانبًا الانطباعات المتنوعة، وعموميات اللفظ المشتركة، يجب أن نفهم المكونات التي تدخل في حدود هذا المصطلح. ويجب أن نقارن تلك المكونات بعضها ببعض. ولكن قبل أن ندخل في مكونات هذا المصطلح، يجب أن نقارن الواقعية الروحية كاسم لنظرية أدبية بتعاريف لنظريات أدبية أخرى. أكانت «الواقعية الروحية» رد فعل ضد المثاليين أو بمعنى آخر ضد الرومانسية، أو امتدادًا لجمالية هذه الرومانسية؟ أم كانت حركة موازية للطبيعية أو مقابلا لها؟ الحق أنها مركب الموضوع، أو ما يترجمه العقاد بمصطلح «التركيب» عند هيجل synthesis، للطبيعية والمثالية. ويعطى لها ديلثي Dilthy اسم الواقعية المثالية Objective idealism لكن الحق أنها تختلف عن تعريف «ديلثي» لهذه الحالة. لأن الحالات التي تتدرج تحتها تخرجها من هذا الإطار الضيق الذي يضعها فيها «ديلثي». فهناك نقط التقاء بين «الواقعية الروحية» وبين مفاهيم شبيهة أخرى مثل: الهرمسية التي نقلها لنا أفلوطين، الرمزية، الصوفية، السريالية، والشعر الفلسفي. كما أنه في مجال الأدب لا يمكن الحكم بحدود قاطعة، فكما رأينا في المثالية كان هناك تحول غير ملموس من العقل إلى الوجدان وأصبح الشعور أو العاطفة أو الوجدان هو مركز الإبداع.

تتميز «الواقعية الروحية» بثنائية تتمثل في إسقاط الرؤى الباطنية على العالم الخارجي، وتضع التراسل بين الرؤية الباطنة والواقع الخارجي، أو في وسط الحدث، بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي. والفاية هي تخطي الحاجز بين العالمين، من أجل

خلق عالم جديد أو واقع أسمى، أو من أجل الاكتشاف المنظم لأعماق الذات. وهذه الحالة الوجودية تضع الإنسان فى منطقة «البين بين» أو «البرزخ» كما يقول ابن عربى، وتشير عوالم «البين بين» أو العالم «البرزخى» إلى التسوية بين الخلود الذى لا يصدقه عقل والهلاك الذى لا يقبله أحد، وهاتان المنطقتان تعتمدان على الزمان والمكان. وقد عبر الرمزيون عن إحساسهم بالزوال والإحساس بالقدسية، باستخدام الطبيعة وسيطاً بين إدراكهم الملموس ومثلهم العليا المجردة؛ لذا خلقوا نظاماً استعارياً يوضح التجريدى من خلال استخدام مصطلحات حسية. لكن ظل العالم الطبيعى حاجزاً، ومقياساً للرموز الإلهية. ومن خلال إدراك الازدواجية بين أرواحنا وأحاسيسنا يستطيع الشاعر أن يقترب من التوحد النهائى فى الآخرة. وعلينا أن نرى فى تعدد أحاسيسنا مجرد إشارة إلى الحس المتزامن الذى يمكن أن يحدث خلال عملية توحيد الحياة السماوية والحلم، مثل كل الحالات الأخرى غير المعقولة. تدخل إلهى، وحدث داخلى بمشاهدة اللانهائى. لذا أرى أن تعبير «الوضعية المثالية» الذى يستعمله «ديلتى» غير كاف.

والقاء نظرة على مسرح هوبتمان يعطى توضيحاً أفضل من أى تعميم للتطور الداخلى للنظرية الأدبية «الواقعية الروحية». ومسرحية الناقوس الغارق The Sunken Bell، صدرت عام ١٨٩٧، تعتمد على حكاية للأخوين «جريم»، تعرض موضوعاً أساسياً، سؤالاً رأيناه من قبل فى المسائل الميتافيزيقية؛ قارع الأجراس. يسأل هينريش: «من أين جئت؟ وإلى أين أمضى؟ ولم يجد إجابة مرضية فى دينه. ويصيح قائلاً: اللعنة على كنيستهم وعقيدتهم»؛ إنه متصوف لا ترضيه أديانهم القائمة، كما يحدث لكثير من فناني العصر، ومع ذلك بعد أن رفض الدين عندهم، وجد ظمأه للمجهول دائماً لدرجة أنه اضطره للبحث عن أشكال أخرى لما هو رائع، أشياء كالسحر مثلاً. وجد كائناً غامضاً يذكره بميلزان، شكلاً أكثر وعياً لميولها الصوفية، ويظهر لنا فى الواقع، كما نعرف، أنها تملك قوى خارقة، وتقنع البطل بأن يصنع ناقوسين من أحجام أكبر مما هو عادى، وأن يرفع الناقوس منهما إلى أعلى مرتفعات الجبل كى يستقر فيما بعد فى قاع بحيرة - ولأن الإنسان بالتاكيد لا يستحق فى الواقع هذا السمو الروحى، فإن عمله محكوم عليه بالنسيان مثلما يفرق هذا الناقوس فى عمق البحيرة.

تلك المسرحية تمثل فى رأى تطور الواقعية الروحية مروراً بالهرمسية والرمزية والصوفية والسيرالية والشعر الفلسفى حتى مرحلة السقوط.

يسير هذا البحث على ثلاثة محاور.

● طبيعة الشعر.

● مفهوم الشاعر.

● مفهوم الشكل الشعري وتشكيل المعمار الرمزي.

أولاً في مجال طبيعة الشعر، نعرض لخمس حركات تدخل في إطار الواقعية الروحية هي: الهرمسية، الرمزية، الصوفية، السريالية، وأخيراً الشعر الفلسفي.

## ٢.

تعود الهرمسية التي تظهر في الشعر الإيطالي<sup>(١)</sup> ذي الإلهام الرمزي، في أحياء كثيرة، إلى طابع اللغة الإيطالية نفسها، فهي تعطي في التعبير الموجز معاني متنوعة. ومثال هذا الشعر الموجز، الفنى بالمعنى، ما نجده في قصيدة «الصباح Mattina» للشاعر أونجاريتي Ungaretti:

أتنور.

في رحابه.

وفي استخدام كواسيمودو Quasimodo المثير لكلمة «الحيّز Spazio»، للتعبير عن صورة الزمان والمكان في الوقت نفسه:

شعاع «مماثل، يحاصرني

في بؤرة من الظلام

وعبثاً أحاول منها الفكاك.

أحياناً يفنى فيها طفل

ليس طفلي، وجيز الحيز

ويفتر عن ابتسامة ملاك ميت.

يحطمنى. وهو حب الأرض



أرض طيبة رغم ما تهدر به من مهاوٍ

من مياه.. من نجوم.. من ضياء

ورغم أنها فردوس - مهجور - تنتظر

بها من روح وضجر<sup>(٢)</sup>.

وغالبًا ما تتحول الرموز إلى مجاز بسعيط، كما فى قصيدة «أنهارى I fiumi»  
للشاعر أونجاريتى حيث يشبّه الشاعر، فى نهاية القصيدة، مراحل حياته بالأنهار  
والورود:

هذه هى أنهارى

يعبق بذكراها أوزينتزيو النهر

هذا هو حنينى

يبدولى

فى كل منها

الآن وقد جن الليل

تترأى لى حياتى

تُوْنج زهرة

من الظلمات<sup>(٣)</sup>

وفى المقطع الأخير من قصيدة «الليل O Notte»، من ديوان «حياة إنسان Vita d'un  
Uomo»، للشاعر أونجاريتى، تتماثل العناصر القاحلة مع العقم الباطنى، بالأسلوب الذى  
استخدمه لافورج.

صنّت المحيطات

أعشاش من الوهم فى الفضاء

أيها الليل<sup>(٤)</sup>

كانت أول محاولة قام بها شوبرت لتعريف الرمزية أنها «التعبير اللفظي المركز». وفي كتابه «رمزية الحلم Symbolik des Traumes» صدر عام ١٨١٤، رأى الحاجة ماسة إلى استخدام جديد للغة، لتعبر بإيجاز عن العلاقات بين المجرى والمادى. ولحظ ما لم يستطع بعض معاصريه من الألمان رؤيته، وما استطاع قارئوه من الفرنسيين، وهم من الجيل الذى خلفه، أن يلتقطوه، وهو أن الرمز يجب ألا يكون مجرداً، وإنما يجب أن يصب فى لغة ذات صور حسية.

لقد حاول الشعراء أن يعبروا عن تجربة غير عادية فى لغة الأشياء المرئية، والتى كل كلمة فيها رمز تقريباً؛ لأنها لا تستخدم طبقاً للاستعمال العادى، وإنما تبعاً لتداعى الخواطر حين ينأى بها واقع أبعد عن الحواس.

إن الموضوع الأساسى الأعظم فى الرمزية هو صراع الإنسان ضد العبث، عندما يلحظ سلطان الموت على وعيه. ويبدو هذا الصراع الموضوع المهيمن الذى خلق الشعر من أجله عند كل الشعراء العظام فى أوائل القرن العشرين. وفى نطاق تنوعاته يمكن أن نطلق عليه اسم «ديناميكية القنوط» ونلاحظ إلى جانب ذلك الوعى المستمر بالوظائف العالية لعبادة النرجسية، «الأنا» العالمية، التى تتناول اهتمام الإنسان الوحيد والدائم والخالد بالوضع الإنسانى، المشكلة الوحيدة الهامة. ويعبر فاليرى عن هذا حين يقول: «إن أسمى طاقات التأمل العقلى شكل من النرجسية التى تعلو على الأنانية»<sup>(٥)</sup>. ويصبح الاهتمام بالنفس وسيلة للحفاظ على ما هو إنسانى فى فراغ الكون، والجانب الأكبر من تيار الشعر الكونى الذى ينتشر تحت مظلة الرمزية هو دفاع عن العنصر الإنسانى فى خضم الهاوية، أكثر منه إعجاباً بما هو كونى.

وهنا يكمن الفرق بين الشعر الرمزى والشعر الصوفى، حيث يكون فى الأخير النظر إلى الكون على أنه من بديع صنع الله.

وقد عرف بودلير الشعر فيقول:

«إن الشعر هو التعبير، باللغة الإنسانية المنبثقة من إيقاعها الأساسى، من المعنى الغامض لمشاهد الوجود. إنها بذلك تهب الأصالة لوجودنا، وتكون المهمة الموحية الوحيدة»<sup>(٦)</sup>.

حدد «فيليب فان تيفم» نظرية «بودلير» فى الشعر، فقال:

«ان غرض الشعر - بالنسبة لكل جيل - هو الالتفات نحو الأحاسيس الجديدة. فى كل ما هو جديد. وبالنسبة لكل شاعر - فإن الغرض، كل ما هو شخصى فى ذاته. وليست نظرات الشاعر إلى العالم الخارجى، إلا وسائل، يعبر بها عما فى داخله من حالات نفسية دقيقة، يستشعرها، بفضل الحقيقة التى توحى بها الأشياء. إن المقام الأول يعطى للمخيلة الموحية، لا للملاحظة المغمورة... وبذلك تتضمن هذه النظرية قواعد المذهب الرمضى»<sup>(٧)</sup>.

ولم ينس «بودلير» أن يشرح نظريته هذه، على أكثر من صعيد، من خلق، وخير وعلم، وغير ذلك:

فراى فى الشعر، حالة لا تستهدف تعليمًا ولا فائدة، ولا حتى تعزيز الوجدان، «الشعر لو عدنا إلى ذواتنا. وسألنا نفوسنا، واستعدنا ذكريات الهوى، لما وجدنا له هدفًا غير ذاته، ولا يمكن أن يكون له هدف آخر. والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديدة حقًا بهذا الاسم، هى تلك التى نظمت للذة النظم فحسب»<sup>(٨)</sup>.

وقد تنبه «بودلير» إلى علاقة الشعر بالأخلاق، وما ينجم عنه الشعر من ترقية النفس نحو مدارك الفضائل العليا، فأعلن أن الشعر لا يتعارض مع سمو الروح الخلقى، وترفعها عن الابتذال. ولكنه أى الشعر، لا يعود شعرًا إذا هو اتبع هدفًا خلقيًا. «لا يمكن للشعر، تحت طائلة الموت أو الانحطاط، أن يتشبه بالعلم أو بالأخلاق. فهدفه ليس الحقيقة، بل هو ذاته. أما طرق بيان الحقائق، فلها شأن آخر»<sup>(٩)</sup>.

«وبهذا المعنى، فإن العمل الشعرى لدى الشاعر، هو منارة Phare، تفسر أشعتها المعنى الإلهى للخلق، والتى عن طريقها يتضح المعنى الرمضى»<sup>(١٠)</sup>.

وهذا بدوره، يؤدى إلى رؤية ثانية تبين أن العمل الشعرى، ليس فقط انعكاسًا للجمال الكلى، بل هو أيضًا «انعكاس الفنان على فنه، وهو ما يؤكد نظريته الميتافيزيقية»<sup>(١١)</sup>.

وبالنسبة لنظرية «بودلير» فى الجمال، فقد أوضح، أن الجمال لا زمان له ولا حدود، كل ألوان الجمال تتألف من عناصر أزلية وأخرى عابرة.. أو من عناصر مجردة، وأخرى خاصة. ولا وجود لجمال أزلى.

ولقد سلك الرمزيون فى سبيل تحقيق ذلك طرقاً شتى، اختلفت من فترة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر بحسب المفهوم العام الذى يراه. ومن هذه السبل نرى: الغموض، الإيحاء، الموسيقى وتداعى الأفكار.

يعبّر «بودلير» عن إحدى حالاته النفسية المترامية الظلال، بقالب تعبيري هو الآخر غارق فى ضبابية الرؤية:

«مادامت هذه النار تحرقنا فى الصميم، فإننا نريد

أن نفوص فى أغوار الهاوية: جحيماً أو نعيماً، ما هم؟

فى أعماق المجهول لكى نتوصل إلى الجديد،»<sup>(١٢)</sup>

أو كما قال فى قصيدة أخرى، تحت عنوان «غسق المساء» مناجياً المساء المضطرب الذى يشبه المتآمر:

«اجمعى شتاتك أيتها النفس، فى هذه اللحظة العصيبة

واغلقى أذنك عن هذا الهدير.

إنها الساعة التى تشتد فيها أوجاع المرضى!

فالليل المظلم يأخذ فى خناقهم

يُنهى مصيرهم، فيذهبون إلى الهاوية المشتركة

والمشفى يمتلئ بأنفاسهم -

لا أحد يأتى ليبحث عن الحساء المعطر، فى زاوية من

زوايا النار، فى الماء، بالقرب من روح حبيبة...»<sup>(١٣)</sup>

إن الغموض - هنا - لا يتأتى فقط من المعانى والصور والإيحاءات، بل من الشاعر التى تصاحب ذلك. وهى شاعر تعتمد الرمزيون أن تكون غامضة. لأن الغاية من الشعر ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدد، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وعشق الشاعر النفسية والحالات المبهمة للروح الإنسانية.

لما كانت الرمزية تنظر إلى العالم الحسى بكثير من القلق والتوجس، فلا تلمح منه إلا رسوماً أو أصداً لعالم آخر غير منظور، تكمن فيه الحقيقة الجوهرية لعالم الإنسان..



فإنها قد اتجهت منذ البداية إلى نظام تعبيرى، يختزل كثيرًا من المعانى والألفاظ المتداولة، فيغلف بعضها برداء لم تعرفه، ويضع البعض الآخر فى مناخ جديد لم تعهده.

لا شيء يقصد لذاته فى عالمنا الحسى، وعندما نعرض لأشياء هذا العالم فإننا نتجنب ثلاثة أمور: «عدم اختيار المواضيع الخارجية لذاتها، عدم التعبير عنها أو تفسيرها، وعدم النظر إلى الأفكار بعد ذاتها.. فالرمزية ترمى منذ البداية إلى حركة مثالية فنية، يتم فيها ربط ما بين العالمين، العالم الحسى والعالم المجرد، عن طريق «تراسل الحواس» الذى عبر عنه وغنى به بودلير»<sup>(١٤)</sup>.

ويوضح فيليب تيفم، النقطة الأخيرة توضيحًا فنيًا، فيقول:

«إن بودلير لا يرى فى تراسلاته Correspondances لعبة خالصة للمخيلة الشعرية بل «هى عمل رئيسى فى سياق نظام كونى. ولهذه التراسلات، مهمتان: الأولى فكرية تجريدية والثانية حسية. لكل فكرة مجردة معادلها فى الحقائق الحسية. ومن جهة أخرى، فإن التراسل يقع فى الميدان الحسى نفسه حيث نجد علائق داخل هذا الميدان. وهنا يكمن دور الشاعر؛ الربط الفنى الدقيق بين العالمين الحسى والمجرد»<sup>(١٥)</sup>.

ويعتبر الفموض، أبًا للإيحاء، باعًا له، دون أن يعنى ذلك، انفصالاً أو استقلالاً، فهما يسلكان دروبًا واحدة، الواحد إلى جنب الآخر، وقد يندمجان معًا فتصبح الكلمة الفامضة أو الصورة الفامضة هى ذاتها مثار وحى وتأثير على الآخرين.

وما دام الأدب الرمزى، لا يسعى إلى نقل المعانى، لصالح الفكرة، فقد اهتم بنوع آخر من هذه المشاركة الوجدانية ما بين الكاتب والقارىء، تقوم على نشر العدوى، ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء، أو على الأصح: الإيحاء بها. وبالتالي لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزى إلا إلى أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس.

ومن القصائد الرمزية التى تمثل رمزية «مالارميه» أفضل تمثيل، قصيدته الشهيرة «البعث» أو «التجديد» Renouveau:

«لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن

الشتاء - فصل الفن الهادىء. الشتاء الضاحى.

وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم

يتمطى العجز فى ثناؤب طويل.

إن شفقاً أبيض يبرد تحت جمجمتى

التي تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم

واهيم حزيناً خلف حلم غامض جميل

خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له

ثم آخرُ منهولك العصب بعطر الأشجار

واحفر براسى قبراً لحلمى

واعض الأرض الساخنة التي تُنبِت النرجس

اغوص منتظراً أن ينهض عنى المثل

ومع ذلك فزرقعة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ

حيث ترفرف المصافير كالزهر فى ضوء الشمس<sup>(١٦)</sup>

هنا نرى أن القصيدة قد تضمنت حشداً من الحالات الفلسفية الغامضة المتداخلة  
تداخل الصور والمعانى والممتدة امتداد الإيحاء المتنوع الخصب، فى غلاف رقيق من  
الحزن الذى يؤلف النبع الدافق لكل الصور والأحاسيس الشعرية.

#### ■ ■ ■

ولكن مع مرور الوقت تحول الشعر الرمزي، من مجرد البحث عن الذات الضائعة،  
الحالة المضغمة بالحزن أو الفرح، التي درج عليها الرومانسيون.. إلى نوع من الصلاة  
الخاشعة المكتتفة بالإخلاص والسمو النفسى اللامحدود.

وهو ما أوضحه الناقد الفرنسى «أبييه بريموند» (١٨٦٥-١٩٣٣) فى أكثر من نقطة  
وصورة، أبرز ما فيها ما لخصه إحسان عباس قائلاً:

١ - ليس من الضروري أن نحصل من القصيدة على معنى؛ لأن هناك سحراً منفصلاً  
مستقلاً عن المعنى.

٢ - الشعر نوع من الموسيقى، غير أنه ليس موسيقى وحسب.

٣ - هناك شيء اسمه السحر، هو الذى يعبر عن حالة عاشها الشاعر قبل أن يعبر عن نفسه. ونحن نعيش خلال القصيدة فى هذه التجربة. والفرق بين الشعر والنثر، أن كلمات النثر تثير نشاطنا وتكيفه، أما كلمات الشعر، فتهدئ هذا النشاط أو توقفه.

٤ - الشعر سحر صوفى مقترن بالصلاة» (١٧).

وبغض النظر عن إمكانية أو عدم إمكانية تحقق موسيقى الشعر الخالص وتخليصه من كل آثار النثرية، فإن ما حققه الشعر الرمزى فى هذا الصعيد، يبقى إنجازاً أدبياً كبيراً وخلاصة تجربة إنسانية انصهرت فى بوتقة الفن الخالص. فإذا لم يتمكن الرمزيون من خلق قصائد من الشعر الخالص، فقد اهتموا إلى أبيات من هذا الشعر مكنتهم من تحقيق شيء غير قليل من غاياتهم الفنية.

وكثيراً ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف، غير أنهما وإن اشتركا فى رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول أحد فلاسفة الألمان فى كتاب عن فلسفة الدين: إن أساس الشعور الدينى يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة فى الاحتفاظ بالقيمة، فنحن فى الدين نحتفظ بالقيمة للمستقبل، ونتحمل الألم اعتقاداً فى سعادة مستقبلية، أما فى خبرة الإحساس الجمالى والفنى فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة، فكل ما يبدعه الصوفى من تعبير يكون أداة للعالم الأسمى وليس غاية فى حد ذاته، فى حين يكون الإبداع الفنى أو الخبرة الفنية غاية الفنان ومقصده الذى يسعى إليه لذاته.

## ٥.

### ما هى السيرىالية؟

السيرىالية هى الحياة. وليس يهمها أن تنتج أعمالاً فنية وأدبية بقدر ما يهمها أن تظهر القوى الكامنة عند الإنسان فى الحب والأمل والاكتشاف. وقد تحول الأدب والشعر والتصوير والنحت بظهور الثورة السيرىالية بين سنة ١٩٢٠ وسنة ١٩٣٠ إلى الانخراط فى قلب الحياة ذاتها. فلم يعد الأدب والشعر والتصوير فناً أو حالة فكرية، بل صار الحياة والفكر ذاتهما. ومن ثم صارت المؤلفات السيرىالية قادرة على انتزاعنا من الأدب ذاته كي تبعث فينا ألواناً من التساؤل العلمى والفلسفى معاً، وإن كانت قد تخلت

عن متابعة الجماليات القديمة لاستكشاف أبعاده الجديدة فى هذا الإطار الذى استحدثته.

ومن الواضح أن الثورة السيريالية هى ثورة على طريقة التعبير الجمالى . ولا يمكن إدراك الجمال الذى يرفض الخضوع للموضوعية إلا بأن نلقاه فى قلب القلق الذى نسميه اليوم قلقاً وجودياً، والذى يمكن وصفه فى لغة عصر بريتون بصفة القلق الحيوى.

لذلك يجب ها هنا أن نتذكر محاولة السيراليين أول الأمر أن يرتادوا آفاق الوعى الباطن والجنون وحالات الهوس. أرادوا أولاً أن يستشفوا العبارات المجتزأة التى تطرأ على الذهن وهو فى عزلة تامة عند النعاس، وأن يلتقطوا الصور التى تصحب هذه العبارات. واستحال موقف السيريالية بالتالى إلى موقف سلبى لكثرة اعتمادها على استدعاء صور الأحلام، وعلى انتظار موجة الأحلام مع حرصها على التطلع إلى مقاييس إنسانية. فهى تطمح فى الإفلات من ضرورات الفكر المتدفق ومن سلطان القوانين التى تتحكم فى المحسوسات. وتميل السيريالية إلى الخلاص من المحرمات التى تفرضها الأخلاق العادية، وتسعى من أجل حرية الإنسان الكاملة إزاء موضوعات الحس الطبيعى الخاضع للنظام التركيبى المعتاد.

والواقع أن السيريالية لم تكن ذات نظرة عدمية nihilistic شأن الدادية dadaism التى سبقتها إلى الوجود فى أعقاب الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٦ فى بقاع كثيرة من أوروبا إلى أن ظهر بيانها سنة ١٩١٨، وكان مليئاً بروح العداء والإنكار. وبريتون نفسه هو الذى وضع الحد النهائى للدادية وأوقف نموها بكل ما زود به السيريالية من مبادئ الجمال الإيجابى. وكان أهم عنصر استند إليه بريتون فى نظريته هو ضرورة معرفة اتجاه روح العصر حتى يأتى العمل الجمالى مطابقاً للحس الشعورى الجديد.

وبذا حلت السيريالية محل الدادية التى أصبحت معيبة لما تميزت به من الفوضوية وافتقادها للنظرية الأساسية فى الفن. وتعرفت السيريالية على اتجاه العصر فاكتشفت ما أسمته باسم «فترة النعاس»، وصار من أبرز رجالها بريتون وإلوار وأراجون وروبيردينوه ورينيه شيفال وماكس أرنست. وحاول هؤلاء جميعاً استكشاف مجالات الحركة الآلية اللاإرادية وعالم الأحلام. واعترفوا بالفعل الإبداعى التلقائى. وضموا حقيقة الفنان النفسية إلى العمل الفنى وأقحموا التداعى بصوره الواعية واللاواعية



على طرق التعبير. وحرصوا على استبعاد التحكم العقلي الخالص في تكوين العمل الفني، وعلى استبعاد الجمال نفسه من أجل تحديد صورة جديدة مختلفة من الأسس الجمالية.

وتمسكت السيريالية بأفكار فرويد في التركيز على الأحلام بوصفها تعبيراً مباشراً عن اللاوعي لحظة النوم حيث يكون العقل الواعي في حالة تراخ. وبهذا أمكنها أن تعلن عن قنيتها أنه تعبير عن الإنسان كاملاً غير منقوص في قدراته أو في رغباته، خاصة أن العقل الواعي يكتُم معظم رغبات الإنسان ويجعلها غير ظاهرة في إنتاجه مما يحرم العمل الفني منبعاً أصيلاً للإبداع. فالإبداع الحقيقي لا يظهر بدون أعمال الخيال في حالته البدائية جداً وبدون تعبير عن الاندهاش.

وقف كل فنان على حدة وجهاً لوجه أمام السيريالية، وينبثق الجمال هنا من خاصية واحدة وهي الانفتاح على شيء محدد على شرط أن يكون هذا الشيء من باطن الفنان بل ومن جوانبته الخالصة.

وهنا استلهم الفنان في جمالياته أجواء جديدة عدلت من منظور الجمال العام، وأبرزت عناصر جمالية مغايرة تماماً للتوازن واللفظ والذاتية والصدق، وأوجدت مفهوماً جديداً للإبداع، وحرصت على تحطيم الشيئية بالمعنى القديم، وخلقت الشيء الذي لا مقابل له في عالم الواقع المألوف.

وتبرز أمامنا مشكلة ناصعة الأهمية وهي لماذا تكون الفاعلية اللاشعورية للفكر أقرب إلى الحقيقة من فاعليته العقلية؟ أو يمكن وضع السؤال على نحو آخر فنقول: لماذا تمتلك بعض صور التداعي حقيقة أرفع من حقيقة التسلسل المنطقي أو من حقيقة الانتباه؟

والجواب على هذا السؤال من وجهة نظر السيريالية حاصر، فالفكر الآلى أكثر حقيقة لمشاركته في إضفاء الشاعرية. والشعر في نظر السيريالية هو الحياة. بل إن الشعر هو الذي يوحى بعالم فوق الواقعية. وهو عالم الحقيقة المطلقة في نظر بريتون لما يقوم به من تركيب انطباعات العالم المرئي وتشكيلات العالم الخيالي. ولا يقف الشعر عند مجرد تحديد الظاهرة تحديداً فوقياً عن طريق المعنى الشعري الذي يبيح رؤيتها على نحو آخر. إنما يصدر الشعر عن لغة أصلية يعبر بها قبل الشروع في أي

تفكير عن الحال الأساسى للإنسان، أو عن وضع الإنسان كإنسان قبل كل شئ، بحيث لا يمكن تمييز الشعر عن الوجود والحب والأمل.

ولا شك فى وضوح الموقف السيريالى على الرغم مما يحمله فى طياته من تردد بين امتداح الفن وانتقاص قدره. فالواقع أن اعتراض أندريه بریتون الأساسى إنما ينصب على ذلك النوع من الجمال الفنى المنفصل عن جوهر الحياة أو عن الأمل والحب الإنسانين. وهو ذلك الجمال الخالى من أهم صفة وهى صفة الخلق وهو نفس الفن الذى يكرر دون محاولة التغيير وإفساح المجال أمام الرؤية الجديدة.

فأهم ما تعتمد إليه السيريالية هو الإخلال بالروابط المنطقية القائمة المعتادة فى رؤيتنا للأشياء. وذلك لأننا لن نبلغ مستوى الشعور الطفولى الأول الذى تختفى عنده علاقة العقل بالأشياء إلا إذا قمنا بتحطيم كل نتائج التجرد العقلى واللفظى داخل القوالب التى تفرضها علينا التجارب اليومية. فنحن نحيا داخل هياكل وروابط ذهنية، ولا نكاد ندرك العالم إلا من خلال هذه المظاهر العقلية الجامدة. بينما تريد السيريالية أن يكون عملها على مستوى الشعور الأولى الطفولى الذى لم تتحدد عنده بعد معطيات الحس المنطقى.

وكانت عملية ابتعاث الغربة فى الحواس الإنسانية من أول الواجبات التى حاولت السيريالية أن تخلقها لنفسها. ويتم ابتعاث الغربة فى الحواس عن طريق إفساح المجال أمام الرغبات الحقيقية لكى تظهر. فالرغبات هى منبت كل الميول والدوافع والحوافز. وهى مصدر الحركة والأداء فى كل فعل. وينبغى الابتعاد عن المظاهر المطردة الآلية فى عالم الرؤية وعن قوانين التأثير الانطباعى الوضعى .

فالرغبة هى التى تسمح بقيام حالات من الوجد التى تؤدى إلى إحياءات أوسع وإلى إيماءات أكبر. ويفهم السيرياليون الرغبة لا بوصفها ميلاً إلى الامتلاك وإنما بوصفها جنوحاً إلى ما يعجب ويبهز. ولا يعرف السيرياليون عالم الأعاجيب بوصفه عالم الحلوى التى يتمتع بها الأطفال الصغار، وإنما بوصفه الطريق المؤدى إلى دنيا الشعر. ولذلك فهو عالم عجيب يبعث على النشوة والوجد. وكان على السيريالية أن تخترع الوسائل العملية لخلّاص الإنسانية من إرهاب الحياة اليومية. وتتبعث هذه الوسائل من الدهشة والاغتراب. فهاتان الظاهرتان هما اللتان تقضيان على كل توقع وعلى كل رتابة فى الأحداث المطردة برفض المعانى والدلالات العادية للأشياء.

لكن فى الحقيقة يمكن ربط الشعر الصوفى بالشعر السيرىالى واعتبارهما وجهين لعملة واحدة، بل يمكن اعتبار أن الوجدان الصوفى هو الذى يربط الرمزىة بالشعر السيرىالى .

حقاً، مع بداية الحركة الرومانسىة استولى الشعر على المجال الصوفى كنوع من التعويض عن الدين: سعى الرومانسيون وراء المشابهات ومحاكاة اللانهاى، وكذلك فعل الرمزىون والسيرىاليون. وأى كتاب عن الرومانسىة سوف يقول لنا إن الرومانسى الحق يجد صورته الذهنية فى الحلم، كمرحلة وسطى بين هذا العالم والعالم الذى يليه. والشىء نفسه يصنعه الرمزىون حين ينكبون على الأحلام كمستوى حىوى وحيد لوجود الشاعر. وقد جرب السيرىاليون عالم الأحلام لا لكى يستمتعوا بحالة الحلم، وإنما لتشجيع إمكانات الشاعر العقلية. العبارة نفسها، ولكن لأسباب أخرى مختلفة. فالرومانسى يتوق إلى اللانهاىة، والرمزى يظن أن باستطاعته اكتشافها، والسيرىالى يعتقد أن فى مكانه أن يخلقها؛ ومن ثم فإن كلمة «اللانهاى» تدل على شىء مختلف عند كل واحد منهم، وإذا اعتبرنا هذا «المطلق» خلاصة غاية هذه المدارس الأدبية الثلاث، يبدو لنا كأننا اخترلناها فى نمط واحد، وهو يصح فقط إلى أن ندرس أعمال كل واحدة منها، وحينئذ نلاحظ أننا لا نستطيع أن نقارن بين قصيدة لشىلى Shelley، وثانية لفرلين Verlaine وثالثة لبريتون Breton حتى لو استخدمنا مصطلحات فنية واحدة للتعبير لفظاً عن غرضهم الشعرى .

على أية حال عندما أشاع الرمزىون روح «السقوط» ظهرت مشكلة جمالية أخرى روحانية. ماذا يحدث لو أن الاهتمام «الصوفى» تغلب على الاهتمام الفنى الخالص عند الشاعر؟ إذا تطورت الصوفية إلى إحياء دينى، كالشعر الميتافيزيقى بالمعنى الإنجليزى للكلمة، أو ظلت «لا أدرية»، وفى الوقت نفسه ميتافيزيقية بالمعنى الفرنسى للكلمة (حيث تعنى ببساطة أى وعى بمأزق الإنسان الروحى) فسوف تقع الرمزىة فى خطر أن تتحول إلى شعر فلسفى. أو بمعنى آخر يفشل الشاعر فى أن يرسم نكبته فى صورة فنية، ويعبر عن هذا من خلال «الأنا» الشخصية، وتكون النتيجة ليست كيمياء الرمزىة الشعرية، وإنما فلسفة توضع فى قالب شعرى، وهو ما يشكل خطراً حقيقياً على مسيرة الحضارة. وسوف أبين هذا فى آخر الفصل.

نرى كذلك أن الحلم فى التجربتين الصوفية والسيرىالية، ليس تماماً خارج الواقع أو غريباً عنه. الحلم والواقع هما على العكس، بالنسبة إليهما وجهان لحقيقة واحدة، إنهما جسم واحد لمرئى - لامرئى.



هكذا، من الفكر غير المُنَهَج، وغير المقعد، ومن الإشعاع الكامن فيه، ينبثق من التجريبتين الصوفية والسيرالية «ما لا أذن سمعت، ولا عين رأت» كما يُعبّر الغزالي، «وما لا يُنقال»، كما عبّر النفرى. لا تنظير، لا رقابة: بل انبثاق وفيض كمثّل حركة الوجود. وفي هذا يكمن أساس الفكر الرؤيوى، والكتابة الرؤيوية. وإذا صَحَّ أن نشبه حركة الوجود بنهر دافق بلا نهاية، فإن تحولاته هى بمثابة التجليات. وبما أنه لا نهاية للتجليات فلا نهاية للصّور التى تطابقها، ولا نهاية للمعرفة<sup>(١٨)</sup>.

إذ يتم تجاوز العقل والمنطق بفعل الخيال والحلم والهذيان، يتمّ تجاوز الواقع والوصول إلى ما وراء الواقع، أو الغيب بلغة الصوفية، حيث السر، الحقيقة، والمعنى. وهكذا فليس الحلم، بالنسبة إلى السيراليين، هرباً من عالم لا يُرضى الفرد، وإنما هو دافعٌ يحثّه على تجاوز الصعوبات والعوائق. السيرالية اكتشافٌ للأعماق الداخلية الذاتية، وهى كذلك اكتشاف للعالم الخارجى - لا لكى تعرفه كما هو، بل لكى تعيد خلقه.

يحدّد وليم جيمس فى مقالة معروفة أربع خصائص للصوفية يمكن أن تكون خصائص للسيرالية أيضاً، هى التالية:

١ - *اللامُوصوفية* L'Inéffabilité، وتعنى أن للصوفى حالاتٍ روحية لا يقدر الكلام أن يصفها. وهى إذن، لا لكى تُثقل، بل لكى تعاش، خصوصاً أنها أكثر ارتباطاً بالاشعور. وكم نكون مخطئين حين نحكم على مثل هذه الحالات، من خارج، أو حين نقوّم عقلياً ما لا شأن للعقل فيه.

٢ - *الخصيصة الثانية* هى *المعرفية* néotique، فمع أن هذه الحالات شعورية - انفعالية، فإنها حالات معرفية. إنها حالات نفاذٍ إلى أعماق حقيقة لم يسبرها العقل من قبل.

٣ - *الموقوتية* La nature transitoire، وتعنى هذه الخصيصة أن هذه الحالات لا تدوم طويلاً، وغالباً ما تفضل الذاكرة فى وصفها، بعد أن تنتهى .

٤ - *الخصيصة الأخيرة* هى *الانفعالية* La passivité، فهى حالات تكاد تنشأ حتى يشعر صاحبها أنه فقد إرادته وأنه معتقل أو مأخوذ بقوة عليا، لا يستطيع أن يتغلب عليها، وهذه الخصيصة تقرّب هذه الحالات من بعض الظواهر الخاصة كالنبوة، والانخطاف، والكتابة الآلية أو الإملاء (المرجع السابق ص ص ٥٧-٥٨).



ويقول بريتون، استناداً إلى فاعلية اللعب الإنسانية، «إن لوضعنا في الكون خاصية تتجاوز المنطق، ولا تُفهم هذه الخاصية إلا بطريقة الفكر التماثلي، التي نراها في نظرية المطابقات. ويصف هذه النظرية بأنها قاعدة الخَفَائِيَّة (Occultisme)، التي ينتمى بحسبها «كل شيء إلى مجموعة مفردة، وله مع كل عنصر آخر من هذه المجموعة علاقات ضرورية»، بحيث بدا لبريتون، ذات لحظة، أن «الأسد في علبة الكبريت، وأن علبة الكبريت في الأسد»، كما يعبر.

هكذا أحلّ السيراليون قوانين المشاركة الكونية ومبدأ التماثل، محلّ قوانين السببية، ومبدأ عدم التناقض. وهذا مما يفضي إلى معرفة العالم معرفة مباشرة. هذه المعرفة المحسوسة، المباشرة، لا تنفصل، في رأي بريتون، عن الجمال المُنتَفِض (Convulsive)، ومثل هذا الجمال «لا ينتج إلا عن شعور يقبض على الشيء المنكشف، وعن يقين كامل يتيح بروز حل لا يصلنا بطبيعته ذاتها، بل بوساطة طرق منطقية عادية»<sup>(١٩)</sup>.

فالسيراليون نفوا في بادئ الأمر، الواقع الخارجي، ثم رغبوا في تحويله. وفي أثناء ذلك تمسكوا بإعادة تأويله. ثم أخذ شعور التماثل يملأ أكثر فأكثر موقفهم إزاء العالم.

وتوكيداً على هذه القضايا وتوضيحاً لها يقول بريتون: «إن المعرفة العلمية للطبيعة لن تكون لها قيمة إلا شريطة تأسيس التماس بالطبيعة، بوساطة الطرق الشعرية، وأجرؤ على القول، بوساطة الطرق الأسطورية. ويبقى واضحاً أن كل تقدم علمي تم في إطار بنية اجتماعية ناقصة إنما يعمل ضد الإنسان، ويزيد وضعه خطورة»<sup>(٢٠)</sup>.

ويؤسس بريتون للعلاقة بين الحلم والفكر الأصلي القائم في أعماق الإنسان. ففي الحلم تمحى القوانين المنطقية والعقلانية. الحلم يسلم الإنسان إلى كون خاص، كون الصور الدّاخلية، وإلى المدّ اللاشعوري. وهكذا حين لا يكون الإنسان «نائماً»، يكون لعبة في يد ذاكرته. والذاكرة هي التي تلغى قيمة الحلم، وتقتله. ومن هنا يتساءل بريتون عما إذا لم تكن حالة الحلم هي الأكثر قرباً إلى الفكر الأصلي، وإلى طبيعة الإنسان العميقة. ولماذا، إذن، لا نعطي للحلم ما نرفض أحياناً أن نضيفه على الواقع، أعني بُعد اليقين؟

ولماذا لا تنتظر من الحلم أكثر مما تنتظر من الوعي؟ ثم، ألا يمكن أن يفيد الحلم، هو أيضاً في حلّ مشكلات الحياة الأساسية؟ ومقابل هذه القيمة أو هذه الأهمية التي يمثلها الحلم، تبدو حالة اليقظة، إنها ليست إلا عائقاً محضاً؛ فاليقظة، في هذا السياق، حالة غياب عن الحقيقة، أو أن حقائقها جزئية وهامشية، بعيدة عن المركز الحى الخلاق للفكر. لهذا لابدّ، توكيداً لوحدة الإنسان، من وعى جديدٍ يحتضن الوقائع الملموسة ويدمجها في تيار اللاشعور الذى يفصح عن ذاته بالحلم وبالكتابة الآلية، أو اللاإرادية. ويؤكد بريتون على أن الحلم والواقع، المتناقضين في الظاهر، سيّتحدان في نوع من الواقع المطلق، سيرىالى. وهذا ما يقابل الاتحاد أو الوحدة بين الباطن والظاهر، في الصوفية.

يكشف هذا كله عن أن السيرىالية تقول بوجود مجالٍ يتجاوز سلطات العقل وبأن الإنسان لا يستثمره. ولا يعى الناس أن حوادث الحياة اليومية نتيجة لسلسلة من الأسباب لا تدرك أسرارها، بينما يكفى أن نلقى نظرة جديدة على الواقع لكى نرى أن هذه الأسباب الحاسمة لا تخضع لأى منطق. ويبدو الموضوع السيرىالى كمثل نقطة من التوافق بين المصادفة الظاهرة والعلة الخفية. لماذا لا يعى الإنسان هذه السببية الخفية؟ لأنه لا يرى الأشياء إلا من حيث نفعيتها. وللأشياء كلها نفعٌ غير ما يسند إليها عادة. إن الوظيفة الأداتية للشيء يجب أن تزول لتحل محلها الوظيفة الشعرية. رؤية الإنسان العقلانى للعالم سطحية، ولكى يبلغ العجيب والخارق، لابدّ له من أن يغيّر تأويله للعالم الذى يحيط به<sup>(٢١)</sup>.

ويرى بريتون أن الشاعر المقبل سيتخطى فكرة الفصل بين العمل والحلم. هكذا تتحقق للإنسان حالة النعمة، وهى حالة تنتج عن توحيد كل ما ينتظر من الخارج ومن الداخل في كيانٍ واحد - والذى يتمثل في فعل الحب، حيث لا تتميز لذة الحس عن صبوات الروح. إنها وحدة التناقضات: الماء والنار. وهنا تتبنى السيرىالية هيراقليطس وقوله: «البحر هو التحول الأول للنار». يمكن القول، بتعبير آخر، وباللغة الصوفية، إن السيرىالية ترى في الوجود الظاهر المباشر، الثقافى والاجتماعى، سجناً كبيراً، وإن مهمة الإنسان الأولى هى أن يخرج من هذا السجن نحو عالمٍ حرٍ يفتحه له الوجود الباطن.

وقد دلّ بريتون أخيراً على إشارات المجهول باسم «المصادفة الموضوعية». وفي تجليات «المصادفة الموضوعية»، و «الكتابة الآلية» يكتشف الخيال المتشهى علاقته الوثيقة بالضرورة الخارجية. فكلّ منا يشكل، من داخله، مجموعة مفردة مع ما يحيط به. فالعالم، كما يقول بريتون «كتابة مرموزة تتطلب رموزها الحل»<sup>(٢٢)</sup>.

فى هذا كله ما يؤكد أن السيرىالية تنتمى إلى تراث فكرى لا يمكن وصفه فى أية حال، بأنه عقلى، أو بأنه غربى بالمعنى الحضارى للكلمة، على الرغم من أنها تستلهم فرويد، بخاصة، وماركس بعامة. ذلك أن المنهج المعرفى الذى اعتمدته، مختلف كلياً عن المناهج المعرفية التى صاغت الهوية الحضارية لهذا الغرب، بل يعود إلى التراث الهرمسي والصوفى عند ابن عربى.

نرى فى ضوء ما تقدم أن التجربة السيرىالية، ليست غربية من حيث منهج الكشف عن العالم وأسراره، بقدر ما هى صوفية، وأن طرق المعرفة فيها مشعّورة ومعيشة، بوصفها إشراقية، كما هو الشأن فى التجربة الصوفية، فى معزل عن المناهج العقلانية والمنطقية، وفى تناقض معها. ذلك أن العقل بالنسبة إليهما، قيدٌ وهو لا يحكم إلا بالتقييد.

تظل النظرية الشعرية فى الواقعية الروحية قوية لو كان هناك توازن بين الروح الصوفية وبين الاهتمام الفنى الخالص عند الشاعر. ولكن ماذا يحدث - كما تساءلت سابقاً - ماذا يحدث لو أن الاهتمام الروحى الصوفى تغلب على الاهتمام الفنى الخالص عند الشاعر؟ حينئذ تتطور الصوفية إلى إحياء دينى، وانتشار الحركات الدينية الشعبية، وانتشار مذهب اللادرية، وسوف تتحول الرمزية إلى شعر فلسفى أو بمعنى آخر يكون الشعر فلسفة توضع فى قالب شعرى.

## ٦.

والواقع أن الواقعية الروحية - كما سألين فى آخر الفصل - هى نهاية مرحلة دورة حضارية. تبدأ بالمذهب الطبيعى فالمثالى وأخيراً الواقعية الروحية. حيث ينتشر الشعر الفلسفى والحركات الدينية الشعبية، والمتتبع لحركة التاريخ سوف يجد أن أفول الحضارات يلازمه وجود شعر فلسفى وحركات دينية شعبية.

فى قصيدة «الله» الفلسفية التى كتبها فيكتور هيجو نجد فى حوار الشاعر مع الرب أن الإقبال على معرفة اللانهاى يصبح إقبالا على الموت، والكلمات الأخيرة فى القصيدة هى «وأنا سوف أموت» . لقد أصبح أمام الرؤية وجهًا لوجه.

فى قصيدة ولاس ستيفنز فى ديوانه «الأرغن» "Harmonium" تدعى «نفي» Negation يعالج الشاعر موضوع البحث عن موضع قدم، كما هو الحال فى الهاوية التى تحيط بالحياة البشرية، على أنه موضوع فلسفى، فى تعبير مباشر، وينقل الأفكار التى تعكس عقلية الشاعر العدمية عبر أسماء مجردة وعبارات بسيطة، ويمكن أن نعتبرها قريبة من حالات الروح التى نشهدها عند بعض الرمزيين ولكن الشاعر يبدو غارقاً فى الأفكار إلى حد بعيد، حتى لم يعد له شيء من شكل الرمزية أو تقنياتها ؛

مرحباً المبدع أعمى

يصارع من أجل كماله المتناسق،

رافضاً التوسط فى الفضائل،

والفواجع والأكاذيب والأخطاء،

سيّداً غير قادر على كل القوى،

مثالياً شديد الغموض، مفعماً،

بإلهام مثابر،

لهذا، إذن، تتحمل الأعمار القصيرة

التناسقات الزائلة،

من بصمة الخزاف الموسوس<sup>(٢٣)</sup>.

من جانب آخر، فى الفقرة الثانية من قصيدة «ستائر فى منزل الميتافيزيقى Curtains in The House of the Metaphysician» نجد الإضممار الرمزي فى الصور الموجزة يشى بالوحدة، والصمت، ودوار الإنسان أمام الهاوية التى تبتلعه، ولكن من خلال أشياء يستطيع أن يدركها أكثر مما يستطيع أن يفكر فيها فحسب:



اندفاع هذه الستائر يبدو

مليئاً بالحركات المديدة مثل

انعطافات البعد المفرطة أو السحب

تلازم الأصيل.

أو كتغير الضوء، وسقوط

الصمت، والنوم العريض، ووحدة

الليل، حيث كل حركة

بعيدة عنا، مثل القبة السماوية

تعلو وتسقط، وتكشف

في جراحة، الجسامة الأخيرة، لكي تراها<sup>(٢٤)</sup>.

عالج إليوت هذه المشكلة في مقاله عن دانتي، في دراسته «الفأبة المقدسة The Sacred Wood»، وفيه يختلف مع هاليري الذي يرى أن الإنسان المعاصر لن يتقبل الشعر الفلسفي، ويعترف بأن «الشكل الأصلي للفلسفة لن يكون شعرياً». وأشار إليوت إلى أن الخطأ ربما في تناول الفلسفة تناولاً خاطئاً وليس في الشعر الفلسفي، كما في دانتي. ومع أن الفلسفة في مراحلها الأولى شيء يدرك عن طريق الحواس يجب ألا نقدمها في شكلها العادي خلال قالب شعري. وتعريف إليوت للفلسفة في الواقع أنها «شيء يدرك بالحواس». وهو يرى أن الشعراء المعاصرين إذا لم يوفقوا في الشعر الفلسفي، فالخطأ لا يقع على عاتق الشعر الفلسفي نفسه، وإنما على مصادرهم الضحلة: «عندما يسجن شعراؤنا المعاصرون أنفسهم فيما تدركه حواسهم ينتجون لنا عادة خليطاً من الحيوانات الثابتة وأدوات المسرح. ولكن هذا لا يدل على أن دانتي عتيق بقدر ما يدل على أن رؤيتنا بالمقارنة، ربما تكون محدودة»<sup>(٢٥)</sup>.

وبين خطورة غياب الفلسفة على الإطلاق، وبين الفلسفة الصريحة تماماً، يقترح إليوت حلاً وسطاً، تعديلاً فلسفياً، وهو ليس ذلك الذي لم يحوله الشاعر إلى مجردات، وإنما ذلك الذي، مثل كلمات الكاهن، له معنى فلسفي، ويخضع للكثير من التفسيرات،

وتعدُّ المعانى المحتملة هو سر عالمية مثل هذا الشعر، حتى عندما كانت رسالة الشاعر ومكانته تعنى وجود القارئ كما رأينا، والتعريف الذى اقترحه إليوت للتعبير عن المقصد الفلسفى يفترض أيضاً وجود متلق، وربما كانت القصيدة تحتوى على معان أكثر بكثير مما يدرك مؤلفها، وكما يقول إليوت فى مقالة عن «موسيقا الشعر»: يدل اختلاف التفسيرات على أن «القصيدة تعنى أكثر، وليس أقل، مما يستطيع الحوار العادى أن يوصله».

وفى ختام هذا الجزء من البحث يحسن بنا أن نوجز طبيعة الشعر فى الواقعية الروحية فى الآتى:

- ١ - الشعر خُلِقَ من الجمال المنفم، فى جو من الحلم، وفى تعبير شعرى موسيقى.
  - ٢ - موضوع الشعر، هو الحقيقة الذاتية، التى تتحول إلى الشوق الخالص والصبوة الخالصة.
  - ٣ - القصيدة الطويلة تذهب بالجمال الشعورى لدى القارئ والشاعر، ولذلك يجب على الشاعر إيجاز قصائده.
  - ٤ - الإبهام والغموض، عنصرا الشعر الأساسى، وبدونهما يصبح الشعر كلاماً عادياً مألوفاً.
  - ٥ - الفن، هو الذى ينزع من أعماق النفس ظلالها التى لا تقدر اللغة على بلوغ مداه فتبرز فى الأحلام، أو فى نمط معين من الأشعار.
  - ٦ - الإيحاء، هدف الشعر. ولا يتم ذلك إلا عبر تآلف الحروف والألفاظ، وما يسمى بالجرس الموسيقى.
  - ٧ - الشعر عمل دعوب، شاق وطويل. وليس بديهية وارتجالاً.
- الشاعر هو المشاهد الموضوعى لذاته العاملة، وهو ما يشبه حالة رجل فى أثناء الحلم ؛ ولذلك شُبِّهت العملية الشعرية بعملية الحلم. وقد كتب جان بول:
- «الشاعر الحقيقى عندما يكتب يستمع فحسب، وليس سيّد شخصياته، بمعنى أنه لا يؤلف الحوار بواسطة ضم الإجابات معاً وفقاً لأسلوبية فكرية تعلّمها، وإنما - كما فى الحلم - يتأمل شخصياته كيف تولد ويستمع إليها»<sup>(٢٦)</sup>.

إن الشاعر، بالمعنى الواسع للكلمة، ليس إلا مترجماً، يفك رموز الهيروغليفية الإلهية، ويقبل أيضاً التراسل الحرفي بين العالمين الإلهي والطبيعي، وذلك ما يجعل مفهومه عن الرمز قريباً جداً من مفهوم المجاز ومن الموازنة التقليدية بين ما هو تجريدي وما هو حسي.

والشاعر لا يذوب كلياً في الأشياء التي يرسمها ويصورها. وعليه بدلاً من ذلك، أن يستعين بقوى كونية، يستشعرها، ليفسر بها الأشياء من سائر الناس، ويبصرها من بعيد. ثم يدع الآخرين يبصرونه.

وليست هذه الأحاسيس والأفكار، من وحي كوكب بعيد، ولا من حلول ملك أعلى. كما أنها ليست من حدس ناتج عن رؤيا ليلية - كما رأينا عند بعض شعراء الرومانسية - فالمستشرف الرمزي ليس هنا سلبياً في شيء؛ إذ مارس العقلانية اللامنظمة لكل الحواس، وثقف روحه لكي يتوصل إلى المجهول.

لقد تغيرت وظيفة الشاعر، ومنذ زمن هومر Homer كانوا يعتبرون الشاعر مثل شاعر جوال Bard يفسر الشاعر الإنسانية ويطريها، وهو ذو فاعلية عندما يمجّد التراث الوطني بخاصة، أو يجعل من حدث تاريخي مثلاً. لقد جعلت الرمزية النشاط الشعري نشاطاً فكرياً أكثر منه نشاطاً شعورياً، وفي هذا الجانب يأخذ الشاعر صفة العالم أو المتنبئ بدل صفة الشاعر الجوال، وبشبكة العليا من الأحاسيس والمدرجات يحس الشاعر بالميل إلى فك رموز أسرار الحياة أكثر من ميله إلى النقل.

ولتوضيح تلك الأفكار أقتبس لعدد من الشعراء الأوروبيين والمصريين. هنا نستشف المناخ الرمزي من ديوان جوته Goethe «الديوان الشرقي» الذي كتب قصائده من وحي الآداب الشرقية ولا سيما أدب الحب العذري العربي، وأدب الصوفيين المسلمين، وشعر حافظ الشيرازي، نقله إلى العربية مع مقدمة طويلة وحواش، الدكتور عبد الرحمن بدوي<sup>(٢٧)</sup>، وعنه ننقل هذه المقاطع الشعرية:

«إني أريد أن أمجد الحى،

الذى يتحرق شوقاً إلى لهيب الموت.

في قشعريرة ليالى الحب،

تلك القشعريرة التي ولدتك. وفيها أنت تلد،

يفزوك شعور غامض غريب.

حين تضيء الشمعة الوديعة الهادئة

حينئذ لا تظل غارقاً نحو ظلال الظلام الظليلة،

إنما يمزق فؤادك نزعاً جديدة،

نحو اتحاد أعلى وامتزاج سام،

ولن يعوقك البعد مهما طال

فتمشق النور، وأخيراً تحترق كما تحترق الفراشة،<sup>(٢٨)</sup>.

وفى مقطع آخر، نظمه عقب هجرة له إلى شواطئ نهر الراين، نسمعه يقول:

«حينما تعانق الشمسُ جدرانَ المطر

وتزفُ نفسها زوجةً إليه

يبدو في السماء خط كأنه القوس،

بديع الألوان متعدد الأفانين

وفي الضباب أرى مرتسمًا

دائرة مشابهة،<sup>(٢٩)</sup>.

ومن «كتاب زليخا» الذي يحتوى على قصائد الحب العذرى الذي عاشه «جوته»،

نسمعه يقول بلغة لا تختلف كثيرًا عن لغة العشق الصوفى:

«أوه! لماذا تعددت الحواس!

إنها لا تحدث غير التشويش في السعادة.

حين أراك، أود لو كنتُ أخرس

وحين أسمعك، أود لو كنت أعمى.



وحتى على البعد أنا منك جد قريباً

وفجأة يأتى الألم.

هنالك أسمعك من جديد،

وفجأة تكونين هنا من جديد، (٣٠).

ومن ألمانيا - أو بالأحرى النمسا - نجد الشاعر رينر ماريا ريلكه (Rilke) (١٨٧٥-١٩٢٦) الشاعر الرقيق والمتحسس لحركات الوجود غير المحسوسة، والفارق في صوفيّة غنيّة حملته بعيداً عن دنيا الواقع: واقع الشكوك والقلق والفريضة - إلى عالم مثالي، مطلق، يتلمّسه من خلال - «بعض الأشجار والتقاليد القديمة، وفي الليل والربيع لينتهى إلى أن عالم الحياة الذى نحياه لن يحقق له مشتهاه الروحي، فتحول إلى الموت يغنيّه ويتشوّق إليه، كما لم يغنّه شاعر آخر ؛ لأنه لم يفعل ذلك هروباً وياساً، بل تحقيقاً لحياة أعظم ووجود أسمى، ولم يتوصل إلى ذلك، إلا بعد جهد مضن، وكفاح طويل مع الزمن والشعر.

«وقد تضمنت مراثيه . Elégies . من الإشراق وعمق الأفكار ما فاق كثيراً شعراء الرمزية الفرنسيين، باستثناء «مالارميه» و «رامبو».

وكان ريلكه يرى الحياة تجرى بين طرفين أحدهما نادر، يجيئه في ساعات الوحي الشعري، فرمز بالملائكة إلى هذه اللحظات. والطرف الثانى ، لحظات عرفها في طفولته، ولم تعد تسنح أبداً، فصرف كثيراً من وقته ينتظر اللحظات الأولى، ويتحسر على الثانية.

ومما يلفت النظر في شعر «ريلكه» أنه كثير التوغل في المسائل الوجودية التى لها صلة بالحياة والموت والحب والطفولة والتحول والضرورة، فى إطار من التأمل الفلسفى والتساؤل الفطرى البريء:

.... يارب امنح كل شخص موته الخاص

الموت النابع من هذه الحياة

التى وجد فيها الحب، المعنى، والعذاب

امنح الإنسان ليلاً يسمح له

أن يتلقى ما لم تبلغه الأعماق البشرية حتى الآن.

إمنحه ليلاً يزهر فيه كل شيء

واجعله يتضوع أكثر من وردة بيضاء!

إمنحه ليلاً مهدداً أكثر من هيمنة رياحك.

... إجمعه يستعيد طفولته.

الفلة، والعجائب،

والحكايات المليئة بالغنى الغامض

للسنين التي تستيقظ فيها الأفكار..

وعندئذ اطلب منه أن ينتظر الساعة

التي سيلد فيها الموت الملكي:

وحيداً، موشوشاً كحديقة،

كشخص نضج في البعيد... (٢١)

وعلى هذا المنوال، تسرى قصائد الشاعر، في تناغمية الحياة والموت، الطفولة والكبر، وبمشاعر من الأمل الواثب والحب المتجدد في كل لحظة.. حتى نحسبه لا يقول الشعر، بل يضع حلولاً لمعاناة الإنسان من الوجود، فيحثه على المغامرة والارتقاء مهما كانت النتائج؛ إذ لا سعادة إلا في حياة الخطر المثيرة الحافلة، بينما الركود البليد لا يطاق. لا أمل إلا في مغادرة القديم والبحث بدهشة عن كل ما هو جديد كالريح العاتية التي لا تعرف هموداً واستقراراً.

فالشعر الرمزي، غير الرومانسي، لا يقوم بترجمة مشاعره وخواطره ويعكسها على الأشياء الخارجية، بل العكس هو الصحيح: وقوع الأشياء في ذاته وتصويرها في عمق ضميره.

وقد دعا «رامبو» إلى مثل هذه الحالة حينما جعل الشاعر نفسه مرثياً من قبل الآخرين، ورؤية الآخرين له لن تتم بالطريقة المألوفة المتبعة، بل بطريقة الاستشفاف "Clairevoyance" كما لو كان حدساً داخلياً يشبه الوحي الديني من قريب أو بعيد.

وهو ما عبر عنه «بودلير» مراراً في أكثر من قصيدة، وبخاصة قصائد الموت والأحلام.. فالموت كما يقول، «مصلح سرير الفقراء والعراة» ومستودع ثمار الوعود والانتظار، والألم لذة وعذوبة، والقلق أمل حادٌ يموت الشاعر في أعماقه، ويشرف على عالم ما وراء الستار، ولا يزال ينتظر:

«هلا عرفت، مثلى، الألم العذب؟

... - أوشكتُ أن أموت. فى نفسى العاشقة،

كان أمل ممزوج بالهول، مرض خاص:

قلقٌ وأمل حاد، ولا ميل للتعصب

كلما فرغتُ مرمدة القدر

اشتدُّ عذابى واحلولى

وانفصل قلبى كله عن العالم الأليف

كنت كالولد النهم إلى المشاهد،

يكره الستار كما تكره العقبة

وانكشفت أخيراً الحقيقة الباردة.

كنت ميتاً دون مفاجأة، والفجر هائل

كان يلفنى - ماذا، أليس غير هذا؟

رُفِع الستار ومازلتُ أنتظر،<sup>(٣٢)</sup>.

وهكذا تختلف المقاييس، وتختل الموازين اختلالاً يجعل الرمزية أمّاً للسريالية التى قلبت الموازين واخترقت جدار اللامعقول فى مضمار التعبير والتصوير.. فإذا بالموت، يصبح حالة لا تقف عندها الحياة كما هو مفترض، بل يستمر الحضور بعد النهاية، ويبقى الشاعر ينتظر نهاية جديدة أو موتاً آخر.. «رُفِع الستار ومازلتُ أنتظر..»

ومن هنا تأكيد «بودلير» على «العبثية» - Absurdité - أو الفموض الأزلى للأنشطة والأنواع، وهذا ناتج عن «هزال العقل الذى يخفى عنا اللانهاية»، كما يقول رامبو<sup>(٣٣)</sup> وإذا

كان للشعر أو للشاعر من مهمة، فهي مهمة شبه مستحيلة، أو هي شائكة ؛ لأن صاحبها مطالب بتعريف اللامعروف الناشئ عن ركام المجهول الذى يشغل حيزاً كبيراً فى عصر الشاعر والروح الكونية.

وليست الأشعار التى تبادلت فيها الحواس وظائف بعضها البعض، واتخذ كل شئ ظلاً أو انعكاساً لشئ آخر، وغدا الإحساس ذاته، رمزاً وإيحاء لإحساس آخر.. ليست هذه وتلك إلا وجوهاً لنمط من الأدب، لا منطقية فيه - بالمفهوم العلمى لكلمة منطق - ولكنه منطقى من داخل صاحبه، منسجم تماماً مع ما هو فيه من تداعى الأفكار والصور وتراكم العواطف، واختزال الوجود ضمن دائرة الوعى.. «إن المجتمع - على حد قول توفيق الحكيم - يخطئ دائماً فهم الفنان، كلما أراد أن يطبق عليه قانوناً ثابتاً.. ليس فى الوجود قانون يطبق على الطبيعة الفنية»<sup>(٣٤)</sup> وإذا كان هذا هو حال الفنان عموماً - كما عبر توفيق الحكيم - فالفنان الرمزى أكثر خروجاً عن منطقية الآخرين، من غيره، و «اللا» العادية تصبح رفضاً، وهذا الأخير، تمرّداً منظماً... كما يصبح الباهت، غير المرئى، مرئياً جداً، والخطيئة - فى منطق الغير - نزوعاً قدسياً إلى صوفية - «يستشعر فيها حفيفاً داخلياً يصل حدود الوجد.. كما أنه - وهو يرفض العالم من حوله - يتقلص حول نفسه:

«أيتها الغياهب، إهمنى ما يلى : الليل غير موجود

إن العيون المائتة، فى إشراقها الشاملة

ليست إلا مرايا مظلمة وشاكية»<sup>(٣٥)</sup>

هذه الصورة المتداعية على غير ائتلاف - فى الظاهر - إن هى إلا الترجيع المغنى.

صلاح عبد الصبور من الشعراء الذين يتخذون من شعرهم وسيلة للاحتجاج على القصور فى الوجود البشرى، وتقويم الوجدان وإثارة التأمل ومجاوزة الواقع. والتأمل هى العلاقة المميزة لشعره ووسيلته للمعرفة كما هى عند أفلوطين والشاعر فى مفهومه يعيش وجهى الحياة: المشرق والمظلم. وصلاح عبد الصبور شاعر ملتزم تجاه قضايا الإنسان المعاصر وبصفة خاصة قضيتى الحرية والعدالة.

هناك من النقد من يرى أن صلاح عبد الصبور ليس شاعراً رمزياً ؛ لأنه هو لم يشأ أن يكون كذلك، ومع ذلك فأنا أرى أن فى شعره كثيراً من المقومات العامة والرئيسية



للأدب الرمزي ؛ فنحن نرى في الأبيات التالية تراسلا للحواس، والعزف على أوتار جمال المرأة!

يا جسمها الأبيض قل: أنت صوت؟

فقد تحاورنا كثيرا في المساء

يا جسمها الأبيض قل: أنت خضرة منورة؟

يا كم تجولت سعيداً في حدائقك

يا جسمها الأبيض قل: أنت خمرة

فقد نهلت من حواف مرمرك

سقايتي من المدام والحباب والزبد

يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة<sup>(٣٦)</sup>.

بين اللون والصوت والنور والملائكة، نقلات في الحواس والمدرجات، وصل بينها الشاعر وحقق وحدة الصورة الشعرية ووحدة الشعور الجمالي، وبخاصة الحوار ما بين الشاعر والجسد، فهو نقلة رائعة يُسرح فيها الخمول القابع في كثير من القصائد الشعرية التي سادت عصر النهضة وما قبل النهضة.

في ديوان «الناس في بلادى» عناصر رمزية من النوع الصوفي ، يستخدمها صلاح مستمدة من موروث ديني شعبي، طالما تأثر به واعتقه في مراحل صباه، حيناً في صورة المؤمن المسلم، وحيناً آخر في صورة المنكر الرافضة. فقصيدة «الناس في بلادى» التي كتبها عام ١٩٥٥ - «تحكى قصة قرية، ريفية تعيش تحت رهبة فكرة «الله» الذي تصطبغ صورته في ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقوة. والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيعها، تفضُّ النظر عن واقع حياتها الفقير المرير.

الناس في بلادى جارحون كالصقور

... لكنهم بشر

وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

ومؤمنون بالقدر

وعند باب قريتي يجلس عمى «مصطفى»

وهو يحب المصطفى

وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء

وحوله الرجال واجمون

يحكى لهم حكاية... تجربة الحياة

حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم

فتجعل الرجال ينشجون

ويطرقون،

يحدقون فى السكون

فى لجة الرعب العميق، والفراغ، والسكون...» (٣٧).

رمزية واضحة، لا غموض فيها ولا تعقيد. الناس فى القرية، هم أبناء المجتمع المصرى والعربى عمومًا، صوّرهم الشاعر كما هم، لم يتفنن ولم يعاظم. بل أسدل ستارًا رقيقًا أمامهم لكى يراهم بفكره وذاكرته المحافظة.

والرجل الحاكى، «مصطفى»، رمز الواعظ التقليدى الذى نجده فى كل قرية وكل حيّ يقوم بدور المخدّر المسكّن، والناس يلتذون هذا النوع من التخدير، الذى لا شىء يذهب الفراغ والرعب والجوع، ويُبقي على الجهل والسذاجة، مثله.

وقس على ذلك قصائد أخرى مماثلة، كـ «هجم التتار» و«شنق زهران» و«أبى» و«السلام». وغيرها، مختلفة فى الموضوع، متجانسة فى الأسلوب الذى ينسجم مع رؤية الشاعر وتخیلاته المعبّأة من محيطه الاجتماعى المعروف بتقاليده وطقوسه الدينية والشعبية الخاضعة لإيمان غيبى وخرافى مُتناه.

تمثل «أحلام الفارس القديم» رمزية صلاح عبد الصبور أحسن تمثيل من التحول النوعى من الحيز المادى إلى الحيز المعنوى الروحى، فالماورائى، وتتصاعد الصورة الرمزية ليشرق منها على الكون مضيئًا للإنسان الطرق التى متى تتطفئ الأضواء يختفى كل شىء، ولكن الحياة تظل من وراء الظلام متوهجة:

لو أننا كنا بشط البحر موجتَيْنُ

صُفِيَّتًا من الرمال والمحار

تُوجِّتًا سبيكةً من النهار والزَّيْدُ

أسلمتَا العنانَ للتيار

يدفعنا من مهدنا للحدنا معاً..

لو أننا كنا بخيمتين جارتين

من شرفةٍ واحدةٍ مطلعنا

في غيمةٍ مضجعتنا

نضىء للعشاق وحدهم وللمسافرين

... وحينَ يافلُ الزمانُ يا حبيبتي

يدركنا الأفولُ

وينطفئ غرامنا الطويلُ بانطفائنا

يبعثنا الإلهُ في مسارب الجنان درتينُ

بين حصي كثيرٍ..

وقريب من ذلك، قصيدة «الخروج» التي يرمز بها إلى خروج الشاعر من واقعه السيئ إلى واقع آخر أفضل ؛ ولكن ذلك لا يتم إلا بانفلات من الذات أولاً، عبر الآلام والتضحيات والتطهير النفسى المطرد.. وقد أفاد الشاعر من قصة الهجرة النبوية الشريفة في ظروفها البطولية الصعبة، فأدخل بعضاً من إشاراتنا ضمن «خروجه» مطبقاً بذلك مذهبه الفنى في استخدام الموروث التاريخى والأسطورى، وهو تغفل الأسطورة في سماء القصيدة بحيث تتناغم في القصيدة بشكل عام، فلا يبقى هناك ما يشير بوضوح إلى الأسطورة، بل تتحد التجريتان: التجربة الشخصية، والتجربة

التاريخية. وتتحول إلى تجربة موضوعية عامة، لها شعار رئيسي هو: «توق الإنسان إلى التحرر، والحياة في مدينة النور»:

أخرجُ من مدينتي، من موطني القديمُ

... أخرجُ كاليتيمُ

لم أتخيرَ واحداً من الصحابِ

ولم أغادر في الفراش صاحبي يُضللُ الطلابُ

فليس من يطلبني سوى «أنا» القديمُ

... إن عذاب رحلتى طهارتى

والموتُ في الصحراء بعثي المقيمُ

لو متُ عشتُ ما أشاءُ في المدينة المنيرةُ

... مدينة الرؤى التي تشربُ ضوءاً

هل أنتِ وهُمُ وأهمُ تقطعتُ به السُّبُلُ؟

أم أنتِ حق؟ أم أنتِ حق؟

وأهم ما يميز شعر صلاح عبد الصبور في المقام الأول أنه لا يوجد عرض مباشر لعاطفة الشاعر؛ وما ندركه من أحاسيسه يصلنا عبر الصور بطريقة غير مباشرة. وفي المقام الثاني أنه توجد بجانب المادية توجد تعالية Transcendentalism الذكرى المثيرة للصور من خلال جسم المرأة داخل حدود الجسم المادي ذاته، ولكن هناك موازنة بين الحالة الحسية والرؤية المثالية أو السماوية كما يستدعيها رمز «الملاك».

هذا هو أسلوب الخطاب غير المباشر: ليس هناك تعبير مباشر عن العاطفة بواسطة الصفات الناعمة والواصفة، وليس هناك تمثيل للعاطفة من خلال تشخيص مجازي بعينه، وإنما اتصال بين الشاعر والقارئ بواسطة صورة، أو سلسلة من الصور ذات قيمة ذاتية وموضوعية كما في ديوان «الناس في بلادى».



## ٧.

ربما اعتُبر نافلة، القول بأن الطبيعة الخارجية، والطبيعة الداخلية، هما محور موضوعات «الواقعية الروحية». ذلك أن هاتين «الطبيعتين» هما أيضاً مستودع الموضوعات الرومانسية وغيرها من المدارس التي تنطلق أساساً من النفس الإنسانية اللامحدودة.

ولكن الأمر يختلف مع شعر الواقعية الروحية اختلافاً تعبيرياً وغائياً.

فشعراء الواقعية الروحية يتناولون الطبيعة الخارجية، منطلقاً، لا غاية؛ المنطلق فلسفى، والغاية استمتاع فنى متواصل والاتصال بالمطلق.

وعندما يتحدث الشاعر عن عناصر الطبيعة، كالليل والنهار والفيوم والأمطار، والفصول الأربعة، والأنهر والجبال، وألوان الطبيعة المتداخلة من زرقة وصفرة وضباب وشحوب واحمرار...، كل ذلك لا يوصف لذاته، ولا يعطى من أوصافه الموضوعية إلا الملح والانعكاسات والأصداء، لما يعتمل فى ذوات الأدباء والفنانين.

وبدلاً من مزج الطبيعة بالمشاعر الداخلية والانفعالات المتصارعة، كما كان يفعل الرومانسيون، يقتصر شعراء الواقعية الروحية من ألوان الطبيعة وعناصرها وأشكالها، ما يلائم الحالات المحتدمة فى ذواتهم، فيخطفون الأشياء الخارجية خطفاً لا يخضع لسياق معين أو منهجية محددة، ويدخلونها فى صميم الصراع الانفعالى، ليخرج من خلال ذلك نسيج أدبى متلاحم، لا سبيل إلى فصم الصور الفنية عن محتوياتها، ولا الاختلاجات النفسية عن نغمات التعبير الأدبى الخالب.

فالفابات فى تراسلات بودلير فى «غابة الرموز Forêt des Symboles» ليست كائناتاً خارجياً يهب معرفةً بالعوالم الأخرى، ولكنها غابات داخلية تحول دون التعرف على قوى اللاوعى. إنها المنطقة الوحيدة التى يستطيع الشاعر أن يبحث فيها عن الغموض والإلهام. وعتبة اللاوعى أيضاً عنصر لنوع آخر من المرور، وهو الانتقال من «الأنات I» إلى «الكل All»، على نحو ما فسّرها فاليرى فى «الروح والرقص L'Ame et la Danse»:

هذا واحد يريد أن يلعب على الكل

إنه يود أن يلعب على عالمية الروح

هو يريد أن يداوى هويته بكثرة أفعاله.

بالطبع، فى قصيدة إيجيتور Igitur لـالارميه يقترب المرور من النسيان اقتراباً خطيراً فى عالم البين بين، اقتراباً أبعد من الأنا والكل. وعلى حافة عالم ايجتور يحوم ريلكه فى قصائده، ومن المهم أن نشير إلى أن أسطورة أورفيوس تُستخدم هنا لا للتعبير عن رثائه لفقد المحبوبة، ولكن للتعديلات التى قام بها.

وتتميز موضوعات الواقعية الروحية بالغموض، أى يجب أن يكون فى الشعر غموض. وكان مالارميه يحب كلمة "Orphic" أى 'الأورفية' نسبة إلى أورفيوس، وقد كتب إلى هـرلين، يقول فى رسالة له تضمنت ترجمته الذاتية: إنه يريد أن يعطى الحياة معنى «أورفيًا». و«تفسير الأرض أورفيًا» الذى تطلع إليه عندما خطط «لعمله العظيم» كان بعيداً جداً لامتداد أبعاده، فضلاً عن تعارضه تقريباً مع شعر الغرفة الحنون، الهامس، الذى يسود فى أوساط الرمزيين، فالشعر يجب أن يلتزم بدقة نوعاً من الشعر الداخلى، وأن ينظر إلى الداخل أكثر مما ينظر إلى الخارج.

تحاول الواقعية الروحية فى موضوعاتها، اجتياز الحدود أو تحطيمها وبناء عالم آخر لا كبت فيه ولا حرمان ولا رقابة ولا عقوبة ولا عجز أو موت... وما هذه التداخيات الفكرية اللامنتظمة إلا أصدااء لذلك العالم الآخر الذى يدأب الشاعر الرمزي على تحقيقه ولو بواسطة الخيال. ذلك أن الخيال أرفع درجة من الحقيقة. إنه القوة المحركة وراء الواقع الظاهري للأشياء. ولذلك فوظيفة الشاعر أن يلفت الأنظار إلى كل ما يستطيع أن يراه. إن مهمته أن يخلق ما لم يعرف حتى الآن.

لا بد له إذن أن يختار العالم الآخر، أو أى عالم غير عالمنا يحقق صبوة الفنان وحلمه؛ عالم أبدى خالد، لا ليتحدث عنه، كما تفعل الفلسفة؛ بل ليخلد أثره فى النفوس، وهذا لا يحصل إلا عن طريق الشعر الذى يبحث صاحبه عن الشقوق والثغرات والنواقص، لينفذ منها إلى ما هو أكمل وأجمل.

ومما يتصل بنظرية العلاقات لدى شعراء هذا الاتجاه، ما عمدوا إليه من إسناد الأشكال المادية إلى العواطف والفكر، استناداً إلى أن جميع مظاهر الكون: الحسى منها والمعنوى، تجمع بينهما الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة. وإلى أن المظاهر الحسية، إنما هى فى الواقع لا وجود لها إلا بمقدار ما تشير إليه من الوجود الحقيقى المعنوى المثالى.

ومن العناصر الأخرى التى تشترك فى تأليف الأدب فى الواقعية الروحية.

## «تراسل الحواس والالوان»

فاللمس والشم والسمع والبصر.. حواسٌ من نوع آخر، ووسائل تعبير فني تتجاوز حدودها الطبيعية إلى معان جديدة مبتكرة.

ومن أجل توضيح موضوعات الشعر في الواقعية الروحية - كما أراها - نقدم للقارئ قصيدة «لبودلير» من ديوانه «أزهار الشر» هي «سمو» Elévation.

تبدأ قصيدة «سمو» بالتحدث عن عناصر الطبيعة الخارجية بمختلف مظاهرها كموضوع للغضب:

«فوق المستنقعات، فوق الأودية،

والجبال والغابات والغيوم والبحار،

ما وراء الشمس، ما وراء الأثير،

ما وراء تخوم الكواكب النجمية،

ثم يتحدث بعد ذلك عن الطبيعة الداخلية، مع شيء من التداخل الخارجي:

تتحركين يا نفسي بخفة،

وكالسباح في قلب الأمواج،

تحرثين الأعماق الهائلة،

ببهجة قوية لا توصف!

ثم نرى تداخلاً بين الطبيعة الداخلية والطبيعة الخارجية ولا سبيل إلى فصل الأولى عن الثانية.

حلقي بعيداً عن النتن الفاسد

وطهرى نفسك بالهواء المرتفع

واشربى النار المضيفة التي

تملأ الأفاق الصافية، كالشراب الإلهي الصافي!

ثم بعد ذلك نرى الطبيعة الداخلية في مسار أفقي عام مع شيء كبير من التداخل الخارجي الذي يسمح بفهم أحسن ورؤية أوضح. وبعد ذلك نرى أن الطبيعة الداخلية،

فى المقطع الأخير، والطبيعة الخارجية فى تناغم أعمق وأشد التحامًا لتحلقا على مستوى أعلى من الوجود الأنطولوجى للإنسان.

خلف السأم والأحزان الواسعة

التي تكبل بأوزارها الوجود الضبابى،

سعيدُ ذاك الذى يستطيع، بجناح قوى

أن يندفع نحو الحقول المضيئة الساذجة

هذا الذى افكاره، كالقبرراتُ

تندفع حرة، فى الصباح، نحو السماء

الذى يحومُ فى سماء الحياة، ويفهم بسهولة

لغة الزهور والأشياء الخرساء.

وهذا هُزلين نفسه، يوضح مفهومه لحرفة الشعر ويدعو إلى نبذ الفصاحة والبلاغة فيما يتعلق بالوضوح. واختيار القوافى المتزنة والألوان الرمادية والفوارق الطفيفة Les Nuances، ولا ينسى الموسيقى التى يرى فيها روح الشعر وقدس أقداسه، وقد ضمّن كل هذه النقاط، وغيرها، قصيدته «فن الشعر – Art Poétique» التى نسوق ترجمة مقاطع منها كما يلى:

«... ينبغى ألا تذهب بعيداً

لأختار كلماتك، دونما احتقار

ليس هناك أفضل من الأغنية الرمادية

حيث يتصل الغموض بالوضوح

... لأننا نبتغى الفوارق الطفيفة

لا اللون، ولا شيء غير الفوارق الطفيفة

حيث الحلم إلى الحلم، والمنجيرة إلى البوق...

خذ الفصاحة، ودقْ عنقها!

حسناً تفعل، وأنت تبذل جهداً



يجعل القافية رصينة بعض الشيء.

إذا لم نسهر عليها، فأين يكون متجهها؟

... من الموسيقى، أيضاً وأبداً

يجب أن يكون شعرك، الشيء الطائر

الذى نشعر كأنه يهرب من روح شاردة

نحو سماء أخرى، وحب آخر..

يجب أن يكون شعرك مفامرة ناجحة

ينتشر مع ريح الصباح الباردة

فيزهر على يديه الصعتر والنعناع

والباقي، كله أدب» (٢٨).

يتحدث فيرلين عن الألوان والموسيقى، وأحب أن أتناولهما بشيء من التفصيل.

أما الألوان، فالحديث فيها شائق ومتواصل، تواصل أشعار الرمزيين ونداءاتهم الشاحبة في ليل وجودهم وضباب آفاقهم.

ففى غمرة قراءتنا لقصائدهم، تقفز الصور الملونة، لتوشح الأفكار الهاربة، والآمال المختقة. وتتخذ ملامح متعددة، لكنها من أصل واحد، هو الحزن الغامض، فنقرأ: «الدُّوَار الشاحب Langoureux vertige» و«العدم الواسع والأسود Le néant vaste et noir» و«العمق المظلم والذكرى الشاحبة، و«الفجر المرتعش فى ثوب وردى وأخضر، أو «الظلمات المنعشة». ونقرأ الألوان كلها متحركة كأنها أمواج البحر أو أشعة القمر أو تتقل الغمام على حفاظى الأصيل.

وأكثر الأدباء عناية بالألوان، هو «رامبو»، الذى جعل لكل لون معنى:

«فاللون الأحمر يرمز إلى الحركة، والحياة الصاخبة والنوم، ولشهوة الحب والنشوة العارضة، ويرمز أيضاً إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير..

واللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والحب بما فيه من سعة وانطلاق، ويرمز إلى فكرة المستحيل الذى لا يبلغه الإنسان من نعيم الطفولة، وإلى الطهر والخلاص من عالم المادة..

واللون الأزرق يرمز إلى العالم الذى لا يعرف حدوداً. وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية، وهو أيضاً غشاوة السكون التى تكتنف عوالم الملائكة والألحان الموسيقية التى تسيل إلى الأعماق..

واللون البنفسجى، لون الرؤى الصوفية.

واللون الأصفر الذهبى، لون المرض والانقباض، ويتصل بشعور الحزن والضيق، والتبرم بالحياة.

واللون الأبيض، يمثل الطهر المثالى، وهدوء السكينة، ويرمز إلى الفراغ والجمود. وغنى عن القول: إن هذه الاصطلاحات الرمزية التى عناها «رامبو»، وغيره، ليست بالضرورة خالصة بالمذهب، لا تحيد عنه ولا تخالفه، بل هى صيغ تعبيرية، نشأت من داخل التجربة الرمزية العميقة التى لا سبيل إلى اكتناه أسرارها واستجلاء غوامضها، فكانت الألوان والروائح سبلاً توضيحية تفسيرية لذلك العالم الداخلى المجهول.

ومن الواضح أن «رامبو» ورفاقه، لم يخترعوا اصطلاحات الألوان اختراعاً، بل توصلوا إليها بعد تأمل طويل فى رحاب الكون الواسع، وتحليل عناصره إلى بناييعها وجزئياتها، فكان لهم هذه الأفكار الشاخصة إلى جوهر الأشياء، شخوصاً فيه الكثير من الصدق والكثير الكثير من الصفاء، بحيث لا نشعر بفراغة الرموز التى جاءوا بها، لا سيما إذا أدركنا أن أكثرها مستمد من عناصر الطبيعة ذاتها، كالزرقاء التى تأخذ من السماء كل معانيها، والصفرة المرتبطة بوهن الإنسان وشحوب بشرته فى أوقات مرضه وشدته وهرمه.. وكذلك الأحمر والأبيض والأخضر..

ولا أدري لماذا لم يذكر اللون الأسود والرمادى، بين قائمة الألوان التى استعملها رامبو، وهو - أى الأسود - الأكثر شيوعاً واستعمالاً فى أدب الرمزيين؟.. أياكون السبب، راجعاً إلى وضوح معناه الرمزي فى الضمائر؟.

وعلى أية حال فإن استعمال الألوان، عند الشعراء، لا يتم دائماً، بالصورة الطبيعية التى يعرف بها اللون.. فقد يتخذ اللون، حالات نفسية أو معنوية، ليس بينها وبينه أية علاقة من نسب أو جوار، ومع ذلك نرى الشاعر يَنْسَلُّ إلى ضمير الأشياء فيختلس منها حالات خاطفة، ويبدع منها أوصافاً لها طعم اللون، وتأثيره.

والقصيدة التالية، وهى من ديوان «الأغنية الفجرية Romancero Gitano» للوركا وهى نموذج لاستخدام اللون الأخضر، وما يثيره من أشكال حسنة متنوعة ومتزامنة عند الشاعر:

خضراء، أحبك خضراء

الريح أخضر، والأغصان خضراء،

والسفينة فوق الماء

والفرس فى الجبل

مع الظل على الخصر لحم أخضر، وشعر أخضر

مع عينين باهرتين لا مباليتين

خضراء أحبك خضراء،

تحت قمر غجري

الأشياء تنظر إليه

وهو لا يستطيع أن ينظر إليها.

تبدو قوة التقنية الشعرية الحقيقية باهرة جداً فى هذه القصيدة، حيث يعف لوركا عن إغراءات السرد، ويثبت أنه قادر على استخدام تجربة شعورية تتطلب القوة، مستخدماً مادته العريضة فى شكل صور متتابعة بدل أن يقدمها من خلال وصف الحركات والأحداث، ومن ثمَّ يحوّل الأحداث إلى أساطير.

وتضيف المترجمة عادة الحفنى<sup>(٣٩)</sup> أن البيت الأول إذا تم ترجمته ترجمة أدبية سيكون «شبقية أحبك شبقية». لأن كلمة Verde خضراء، أو أخضر، كما تعنى اللون فى معناها الظاهر ترد فى المعنى البعيد والمجازى بمعنى «مخجل» أو «جنسى»، فيقال نكتة خضراء، أو وصفاً لإنسان يغازل بما لا يناسب عمره، فيقال عجوز أخضر أو خضراء، والمعنى البعيد هو الذى يقصده الشاعر فيما أرى، من هنا جمال الرمز وصعوبته.

ماذا حدث لمفاهيم الرمزية فيما يختص بموسيقا الشعر، فيما يتصل بالبناء والوظيفة؟ لقد وعى إليوت مفاهيم التراسل بين الموسيقى والشعر عند بودلير ومالارميه أفضل من واضعى تقنية المدرسة الرمزية من الفرنسيين ؛ يقول إليوت فى مقاله عن «موسيقا الشعر The Music of Poetry»: «موسيقا الشعر جزء لا ينفصل عن معانى الكلمات وتداعياتها» ؛ وهذا يعنى أنه لا يجب أن نستخدم الكلمات فى المقام الأول

اعتمادًا على ما يوحيه منطوق الكلمة، وإنما يجب على الشاعر أن يبحث عن شيء في سحر الموسيقى أهم من السجع والجناس الاستهلاكي ؛ لأن الشاعر يعرف أن سر الموسيقى كحافز للتخيل، يكمن في قوتها لا في أنغامها .

كتب «بودلير» في ديوانه «أزهار الشر» مقطوعة صغيرة بعنوان «الموسيقا La musique» صور فيها الأثر العميق الذي تحدثه الموسيقى في روعه، راسمًا بذلك، أو قل، عازفًا لحناً آخر، أنغامه الصور والإيقاعات الصوتية، وآلاته، الفاظٌ موحية، مُمَوَّجة على أجنحة الخيال:

«تأخذني الموسيقى غالبًا مثل بحرًا

نحو نجمتي الشاحبة،

تحت سقف ضبابي أو أثير واسع

أرفع الشراع،

صدرى إلى الأمام ورنّتاى منفوختان

كالشراع

اتسلّق ظهر الأمواج المكومة

التي يحجبها الليل عني،

أحس في ذاتى اهتزاز كل أهواء

زورق يتألم،

الريح المؤاتية، والعاصفة، وتشنجاتها

تهدهدنى على اللجة العميقة

وهى فى أوقات أخرى، طبق هادىء، مرآة كبيرة

لياسى،<sup>(٤٠)</sup>

لقد نظرَ الرمزيون موسيقا شعرهم تنظيرًا، بعيد المدى، لا يكاد يختلف عن القواعد الموسيقية إلا فى خصوصيات الفنين: الموسيقا والشعر.. فجعلوا من موسيقا ريتشارد



فاجنر الألماني (١٨١٣-١٨٣٣) مثلاً أعلى ؛ لأن هذا الأخير قد طور الموسيقى وأغناها بالرموز والصور والأسطورية، ومدّ جسوراً عديدة بينها وبين الشعر والرقص وجعل من موسيقاه عالماً غنياً بالرؤى والمعاناة الدرامية التي لا تختلف عن معاناة الشعر في شيء. ويمكن تلخيص المبادئ الأساسية التي تحكم استخدام الموسيقى في الشعر الرمزي في النقاط التالية:

- ١ - المبدأ الأساسي هو فكرة التطور بمعنى النظر في حقيقة الكلمات والألفاظ، وما ينتج عنها من «إرنانية Sonorité» تبعث في السامع تواصلاً روحياً مع مشاعر الشاعر واختلاجات نفسه المتداخلة.
  - ٢ - ألا يكون الشعر إلا الثمرة الخاصة لقوانين الكون بعامة، وأن هذه القاعدة الأساسية هي الإيقاع.
  - ٣ - الموسيقى اللفظية - "instrumentation verbale" - بحروفها الصائتة والساکنة، هي الأجدر والأقدر على ترجمة الانفعال المتطور أبداً. وهذه الحروف، هي آلات موسيقية قبل أن تكون أي شيء آخر.
- وفي الحق أن كآبة الرمزيين المبالغ فيها أثارت رد فعل عند لافورج، وفيما بعد عند ت. س. إليوت، والذي دفع البندول إلى الجانب المقابل، حتى أوصله إلى النثر، لا بسبب حرية الموسيقى، وإنما بسبب بساطته الدارجة. وجاء هذا احتجاجاً على المبالغة في التتميق المتعرج في موسيقا الشعر الحر.
- أما فيما يختص باللغة، فالرمزيون، أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النفسى الصورى الذى يتخذ طرقاً مختلفة باختلاف الأشخاص الذين يقرعون ويفسّرون، بل يعمدون - عن قصد أو غير قصد - إلى ربط لغتهم المعاصرة بلفات قديمة لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس والشعائر والأحلام والقصص والأساطير. فاللغة الرمزية، كما يقول إحسان عباس، «نوع من النشاط أو الفعالية الإنسانية، تتساب فيها التجارب الداخلية والمشاعر والأفكار... وهى مغمضة مبهمه، إذا نظرنا إليها من الخارج، ولا نستطيع أن نفهمها إلا إذا تعمّقنا ما تحت القشرة الظاهرية، وتفرّسنا فى حقيقة التجارب الإنسانية التى جرى التعبير عنها»<sup>(٤١)</sup>.

ومع تطور الرمزية يجد الشاعر نفسه أخيراً فى فراغ، سوف يكتشف الملاذ الذى يبحث عنه فى روحه يقوده إلى أشد الأشكال رداءة، فى الواقع... إلى العدم والصمت. بعض الشعراء سوف يجد نفسه مضطراً إلى أن يعود إلى الدين ليكشف الله من جديد، إن لم يكن من أجل انقاذ روحه فمن أجل أن ينقذ فنه من التآكل، والبعض الآخر سوف يتجه إلى الشعر الفلسفى. فى الحالة الأولى هو ما حدث لإليوت فى الواقع وبول كلودل Paul Claudel فى توبتهما الدينية أخيراً.

يحب أن ننوه بأن روح «السقوط» عند الرمزيين المعاصرين ليست انحرافاً خلقياً، وإنما تصوف فقد دواعيه الدينية، وحلّ محلّ معنى «الروح» الدينى الوعى بالنفس الإنسانية المشتركة عند الإنسان الضائع فى عالم حسّى لن يفهمه أبداً. ويعبر البرازيلي كروث إ. سوسا Cruz e Sousa عن الحالة هذه بـ "Saudade"، وهى كلمة تشى بمزيج من الشوق والحنين وإلبعد عن الحياة، ولا يمكن ترجمتها ؛ لأنها تشترك فى المعنى مع كلمات أخرى مثل: «اعتكاف retiro» و «خلوة erme» و «فلاة Jeserto» و «خلاء sentâd»، و «وحدة solidâd» فهى تؤدى هذه المعانى كلها مرة واحدة، وتصبح مهمة الشاعر أن يقدم الإنسان مكفناً فى هذه الصوفية الأرضية، وأن يصوّره ضحية قوى لا سلطان له عليها والعلاج لا يكون بالهروب إلى نقطة أخرى من نقاط الحياة، وإنما بالانسحاب من وتيرة الحياة نفسها كلها. وقد لخص دانونزيو هذا الموقف عام ١٩١٢ فى صيغة ملائمة، يقول فى «استشهاد سان سباستيان Martyrdom of Saint Sebastian»: «على المرء أن يكافح حتى يبلغ ذروة الإحساس بالعزلة واللدوام، وعليه أن يحطم شيئاً فشيئاً كل القيود التى تربطه بالحياة، والتى تؤدى إلى ضياع جهد ثمين. ولا أعرف نعمتاً كريهاً للإنسان أكثر من أن ندعوه سعيداً» (٤٢).

فالسقوط هو الحالة العقلية لشاعر يطارد شبح الزمن، ودنو الموت. إنه الانهمال مع النفس، ومع غموض التكوين الداخلى، على الحدود المبهمة بين الحياة والموت. إنه رقة الحس المفرطة. إنها تذبذب حالة الشاعر النفسية. ومنذ اللحظة التى لا يوجد فيها رد نهائى على أسئلة الحياة الكبرى هذه وغموضها، فإن إبهام الرمز، وغموض العرض، يمكن أن يخلق الاصطدام بالفراغ والعدم واللاشى، وتوابع موضوعات الخوف، الوحدة، وتسرب الزمن، وانتظار الموت!

ويشعر الشاعر بالملل فى إيجاز وإهمال كما صنع مالارميه فى إحدى قصائده الأولى،  
«النسمة البحرية».

الشهوة حزينة، واحسرتها!

وأنا قرأت كل الكتب.

وهناك وراء العالم الضيق الذى يتحرك فيه الجسم والروح والقلب، وتلعب الأطماع والانفعالات والأفكار، قد ووجه بوجود عالم آخر لا يُعرف عنه شيء ولكن يحس بوجوده؛ عالم مبهم، ليس هو الجنة التى يعد بها الدين، ولا الماضى المحسوس الذى يمثله التاريخ، ولا العالم الأفضل الذى تبنيه السياسة، ولا البلد البعيد الذى يتخيله المسافر. إن الكائن فقد اتصاله مع عالمه هذا فى لحظات من الحمية لا هدف لها ولا سبب، ولم يستطع الوصول إلى ذاك العالم الذى لم يصل إليه أحد ؛ وبعد لحظات قصيرة من الانجذاب الروحى كان فيها هذا الكائن يندفع فى الفراغ، عاد إلى السقوط، مندهشاً، فى عالمه المحدود الذى يحيط به، هذا العالم لا يلذ له فيه شيء، ولا يجد فيه شيئاً وفق رغباته ؛ وهكذا يستغرق فى أثناء بحثه عن العزلة، إن لم يكن الوحدة، فى كآبة تكون على الغالب عذبة أكثر منها غضبى ؛ حيث تحرك الإنسان انفعالات غامضة، فينتظر كل شيء من القدر ولا ينتظر شيئاً من إرادته؛ بينما يتألم أحياناً من وجود قوى كثيرة يشعر بها فى نفسه ويشعر أنه لا فائدة منها. وأصبحت الكآبة ألم العصر، وانعزلت النفس العليا، وأصبحت العبقرية غير مفهومة ؛ ولم يبق بالمستطاع وضع أى قياس بفعل قوة التفكير بما لا نهاية له، والنفس التى خرجت عن الطرق المرسومة أصبحت تسير على غير هدى فى ظلمات اليأس والليل.

إذاً «فالسقوط» يعنى أساساً وعى الإنسان المستمر بفنائه أو الشعور المأسوى بالحياة، وهذه الحالة تتكون من وعى عميق بالفراغ الذى يجرى فيه الإنسان، دون أن يعرف من أين أتى وإلى أين يشرع؟

والسؤال الذى يمكن أن نسأله هو: كيف نفهم تلك الحالة عقلياً؟ قد نجد فى منطق هيجل تأويلاً لتلك الحالة ؛ ولذا أود أن أطبقها على الحالة التى أمامنا لنفهمها. ما هى الخطوط العامة للمنهج الجدلى؟

يمكن أن نقول بصفة عامة. إن العقل يمر بمراحل ثلاث هى على التوالى:

١ - مرحلة الوعي المباشر: (الموضوع أو الطبيعة) وفيها نجد أن الموضوع يبدو مستقلاً عن الذات التي تدركه وفي حياة معها.

٢ - مرحلة الوعي الذاتي: (ضد الموضوع / المثالية) حيث نجد أن الموضوع (الطبيعة) قد اتضحت حقيقته على أنها الذات، وأن الاستقلال الأول قد تحطم وانهار.

٣ - مرحلة العقل: وفيها نجد أن الموضوع (الطبيعة) متحدد (الواقعية الروحية) مع الذات (ضد الموضوع / المثالية) ومختلف عنها في وقت واحد.

لو تأملنا هذه المراحل الثلاث نجد أن أول خطوة يبدأ بها المنهج الجدلي خطوة مباشرة، وفيها يبدو الموضوع مستقلاً عن غيره ولا يرتبط بشيء سواه. وأول مرحلة من مراحل الوعي المباشر هي مرحلة الوعي الحسى أو اليقين الحسى. وذلك يعنى أن الموضوع يقف في استقلال وعزلة عن الذات ؛ إنه «هذا» أو «ذلك». إلا أن هذا الاستقلال ظاهري فقط ؛ إذ سرعان ما ينقلب الموضوع من تلقاء نفسه إلى ضده، ويصبح هذا الضد نفسه الذى كان يبدو في أول الأمر مستقلاً عنه، وسرعان ما يبين لنا الوعي أن هذا الاستقلال غير حقيقى، ويتحطم وينهار هذا الاستقلال بحيث تنتهى إلى أن العالم الخارجى يلتقى مع الوعي على صعيد واحد (المثالية). وهكذا نصل إلى مرحلة الوعي الذاتى وهى نقيض المرحلة الأولى.

ثم نبين أخيراً أنه إذا كان العالم الخارجى يتحد مع الوعي فى هوية واحدة فإن الذات حينما تتأمل موضوعها فإنها فى الحقيقة تتأمل نفسها. فالفكر حين يفكر فى فكرة ما فإنه يلقى نفسه كفكر، أو بمعنى آخر إن الذات حين تجعل من نفسها موضوعاً لنشاطها فإنها تلقى أو تتلقى نفسها كذات ؛ لأنها ليست الآن ذاتاً بل موضوعاً، موضوعاً لنشاطها الخاص، إلا أن هذا الموضوع ليس شيئاً آخر، أى ليس غريباً عنها ؛ إنه الذات وبالتالى فالذات هى: الذات والموضوع معاً، ومع ذلك فإنه - أى الموضوع - يختلف عنها فى نفس الوقت. وبما أنه مركب من عنصرين متضادين فإنه يتحلل فى النهاية إلى عناصره وتبدأ الدورة من جديد.

لو طبقنا هذا على موضوعنا لوجدنا أن الواقعية أو الطبيعية كانت هى الموضوع، ثم كان الضد فى الرؤية المثالية، ثم اتحادهما فى الواقعية الروحية أو الواقعية المثالية ؛ ومن ثم فعند انحلال هذا المركب لابد أن يعود إلى عناصره، والأقوى هنا هو الطبيعة بلا شك.



لنر الآن ماذا حدث لمذهب «الواقعية الروحية».

لقد لاحظنا أن أهم العناصر التي امتزجت بالمذهب الرمزي هي فحوص التواصل غير المباشر. ولكن في ذلك الوقت تواطأت عوامل كثيرة ضد الغموض، والذي كان يعتبر شرطاً ضرورياً بدونه لا تكون هناك تقنية رمزية. ولكن فقد الرمز غموضه بسبب كثرة الاستعمال. ومع تدخل النقاد بالتفسير دمرت السمة التي تجعل الصورة الرمزية المتعددة الأبعاد شيئاً مختلفاً عن المجاز ذي المعنى الأحادي. أصبح الرمز في آخر أيام الرمزية مهدداً على الدوام بشيطان المجاز ؛ لأن هذا الأخير يقع فوق الرمز في كل مرة يكون فيها الرمز متطابقاً عن طريق الاستخدام السابق، أو التوضيح النقدي لاستخدامه، وأصبح التزامن شيئاً آلياً في تزاوج المجرى المادي. ويستمر، مثلاً، استخدام اللون للتعبير عن وحدة الموضوع أو عن وحدة حالة الروح.

بالإضافة إلى ذلك. وكقاعدة عامة فإن المختصرات الأدبية تعتبر الرمزية رد فعل أو ترياقاً للطبيعة، وتُظهر أعمال هوبتمان، على نحو ما، أن الرمزية ليست إلا وجهاً آخر للطبيعة أكثر منها نقيضاً لها. وعندما يرسم الرمزي مفهومه عن القدر بخاصة لا يبتعد كثيراً عن الطبيعة عندما يفكر بعامة. ولنترك جانباً الاعتبارات الأسلوبية والتقنية، فبينهما كليهما لون من التشابه من وجهة نظرهما الفلسفية إلى الحياة، ويمثلان رد فعل محدد ضد الرومانسية.

وبهذا تعود الدورة مرة أخرى إلى الرؤية الطبيعية للوجود لتبدأ الدورة من جديد.

الباب الرابع

الطبيعية (الواقعية) في الالفب المصرى المعاصر

---



## الفصل الأول

### نجيب محفوظ والموروث الشعبى

#### دراسة لمحنة الحرافيش

إن التفاعل بين فكر الأديب والموروث الاجتماعى فى العمل الفنى هو أحد المسلمات التى يعمل على ضوئها النقد الحديث، والتى تقضى بأن تفسر أعلى النتائج وأدناها فى عملية الحياة التى يحاكيها الأدب بمصطلح العناصر الأساسية التى كانت موجودة فى البدء عند عملية الإبداع.

ولكن ما هو الشئ الأساسى والعام فى الطبيعة؟ تتخذ الإجابة على هذا السؤال أحد طريقين.. الأول : القول بأن الشئ الهام هو «العنصر»، وهذا هو الاتجاه الجزئى أو «الذرى».

والثانى : أن الشئ هو الكل أو النموذج أو المركب فى مقابل البسيط. ومن الأخير تطور النظام الكلى أو العضوى. ولكن بما أن النقد هو عملية تحليلية تركيبية فى آن واحد ألا يوجد شئ يتصف بأنه عنصر ومركب فى آن واحد؟ الإجابة فى نظرى تكمن فى الأساطير فهى عنصر نسيج الموروث الشعبى، وكل قائم بذاته فى ذات الوقت.

فالأساطير هى المواقف المنفرسة بعمق فى ذاكرة الجنس كأنها مطبوعة فى كيانتنا العضوى الحسى وهى الأساس الذى يؤسس الفنان عليه فنه. فقلما نجد بين الفنانين من عمل دون رصيد موروث خصب، ومهمة النقد هى الكشف فى الموروث الشعبى عن المواد التى يضمم فيها الفنان نفسه، ويسعى لبثها. ولتحقيق هذا لابد أن يتسلح الناقد بالعلم والثقافة والخيال لكى يحقق هذا بنجاح، وذلك ليجعل الأسطورة تلقى بأضوائها. فليست الأساطير هى النماذج العليا للأدب فحسب، بل إن الأدب واحد من أعظم المكثرات للأساطير والنماذج العليا.



الأساطير قصص مقدسة يحاول بها الإنسان أن يجدد العلاقة بين حياته والكون الواسع الفسيح الذى يحيط به. وهى المادة الحقيقية التى يجب الرجوع إليها لمعرفة وفهم الجانب الخفى من حياة المجتمع. وتقدم وحدة محسوسة وشكلاً ؛ أى مثلاً عليا تبرز فى الوعى الأخلاقى للهيئة الاجتماعية، وذلك بجانب تناولها للقضايا الأخلاقية التى تواجه المجتمع.

وتعتبر الأسطورة أيضاً إحدى الوسائل طالما لجأ إليها الكتاب ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم بموضوعية، نظرياً على الأقل.

فالأدب الأوروبى مثلاً يتناول مصير الإنسان المعاصر من خلال العودة إلى الأساطير القديمة سواء أكانت مصرية أو يونانية أو حتى من حضارة جزر الهند الغربية، كما فعل بيتر شيفر. وهذه الوسيلة تمكن الكاتب من إبراز المشاكل والقضايا التى يطرحها الواقع الراهن من خلال الابتعاد فى الزمان والمكان مع تحقيق التواصل أو الاتصال بين أعضاء المجتمع المعاصر، وذلك باستعمال الرمز الأسطورى ؛ ولهذا قد يكون المعنى دينياً أو فلسفياً أو قنياً.

ومن المجتمعات ما ظلت الأسطورة حية فيه، بمعنى أنها ظلت تقدم بعض النماذج للسلوك الإنسانى، وتعطى بالتالى للوجود قيمة ومعنى .

إن عظمة الأسطورة تكمن فى قدرتها على إثارة الخيال الإبداعى عند الفنان ؛ ولذا فإن كثيراً من الأساطير تتمتع الآن بقيمة رمزية عالية كنوع من الأدب الروائى العظيم، وذلك بصرف النظر عن مدى اختلاف التفسيرات الرمزية لها. كما هو الحال بالنسبة لأسطورة «إيزيس وأوزوريس» ومعالجة توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير ونجيب محفوظ لها. فقد بعثوا تلك الأساطير فى مؤلفاتهم، وإذا فعلوا ألبسوا الأساطير ثياب عصرهم بحيث لا تفهم إلا إذا ألقى الضوء على الوضع السياسى والأدبى والفكرى، بل والاجتماعى والسياق الدينى الذى بعث فيه، ومع ذلك لا تظل الأسطورة أسيرة هذا السياق، بل تحتل أكثر من قراءة وتفسير طبقاً للمناهج المختلفة، سواء البنائى والاجتماعى والنفسى.

ولا شك أن النقد استفادوا، ويمكن أن يستفيدوا، من الطرق الثلاث لقراءة الأساطير التى يقول عنها بارت :

١ - إذا نظرت إلى الدال الخالى (من المعنى)، جعلت المدلول يملأ شكل الأسطورة بلا لبس أو غموض، ووجدت نفسى أمام نظام بسيط تصبح فيه الدلالة حرفية. هذه الطريقة - على سبيل المثال - هى التى يتبعها منتجو الأساطير، كالمحرر الصحفى الذى يبدأ من المدلول، ثم يبحث عن شكل له.

٢ - إذا نظرت إلى الدال المألن (المشتمل على المعنى)، ميزت فيه الشكل بوضوح، ومن ثم التفسير الذى طرأ عليه، واستطعت أن أحل دلالة الأسطورة.

٣ - إذا نظرت إلى الدال على أنه مجموعة مكونة من شكل ومعنى، تلقيت معنى غامضاً.

تعمل الطريقتان الأولى والثانية على هدم الأسطورة، إما بإبراز هدفها وإما بالكشف عنها ؛ أما الطريقة الثالثة، فتجعل القارئ يعيش الأسطورة كما لو كانت حقيقية وغير حقيقية فى آن واحد - وعلم العلامات يحتم اعتماد الطريقة الثالثة ؛ لأن قارئ الأسطورة هو الذى يكشف عن وظيفتها الأساسية. وهذا هو المنهج الذى اتبعه الأستاذ نجيب محفوظ فى رواية ملحمة الحرافيش.

مما لا شك فيه أن القارئ، لملحمة الحرافيش سوف يلاحظ أن نجيب محفوظ.. يستلهم العديد من الأساطير الفرعونية. وسوف أقصر حديثى على قصة واحدة من هذا العمل، هى الحكاية الخامسة من ملحمة الحرافيش : «قرة عيني»؛ ففى هذا العمل ستوحى نجيب محفوظ قصة إيزيس وأوزوريس.

وخلال قصة الأسطورة هى : قتل الملك أوزوريس على يد أخيه ست، وقيام إيزيس ونفتيس بالبحث عنه، وإعادة إيزيس الحياة لأخيها وزوجها أوزوريس، ثم ولادتها منه ضملاً هو حورس ؛ واستطاعة حورس التغلب على ثعبان. ولما بلغ أشده خرج ليرى أباه ولاقاه. وعقدت المحكمة برأسه «جب» فى عين شمس وأنكر «ست» قتل أوزوريس وشهدت إيزيس لابنتها. ثم أعلن حورس ملكاً. وجاء فى أسطورة أخرى إضافية أنه حدث فى أثناء المعركة أن سرق ست عين حورس الذى أصبح بعد ذلك أوزوريس، واستردها حورس الصغير ابن أوزوريس فى أثناء معركة بينه وبين ست، وحملها إلى أبيه القتل. وطبقاً للقصة الأولى فإن الممكة التى فقدت بالقتل أعيدت إلى حورس عن طريق المحكمة. وطبقاً للقصة الثانية فإن العين الملكية انتزعت أولاً، ثم أعيدت عن طريق القتال. وتم مزج هاتين القصتين بإدخال الولد فى القتال والحق القتال الثانى بإجراءات

المحكمة، واستطاع حورس أن يسترد العين لأبيه فى «حجتى» التى قتل فيها أوزوريس، كما جاء فى القصة الأولى، وربطت فكرة العين المفقودة والمستردة بأن الملك هو حورس وأوزوريس. ويضاف إلى عناصر القصة إشارتان أخريان وردا فى نصوص الأهرام، على أنهما لم يظهرأ بعد فى القصة الرئيسية، الأولى : غرق أوزوريس ؛ وفى ذلك إشارة إلى طابعه العالمى الذى يرمز إلى الخضرة التى تثبت من فيضان النيل. وقد لعبت هذه الرواية دوراً فى اللاهوت المنفى. والثانية : تعضية جسد الملك المتوفى الذى يمثل على هيئة أوزوريس. وقد كانت تلك العادة تمارس منذ الألف الثالث قبل الميلاد. وتوارت تعضية أوزيريس بيد ست فى الروايات الاغريقية.

وهناك رسومات ومناظر على المعابد تمثل قتالاً يشبه قتال حورس وست، وتبدو المناظر كأنها أسطورة أوزوريس : مقتل أوزوريس على يد ست وأتباعه. ويبحث حورس عن أوزوريس بمعاونة السمك والطير. ويجد حورس أباه ويبكى عليه، ثم يخاطب «جب» طالباً للعدل، ويعد أباه الميت أن ينتقم له، ويأتى أبناء حورس بجثمان أوزوريس، ثم يقيدون ست ويضعونه تحت جثمان أوزوريس، ثم يقتتل ست وأتباعه مع حورس وأبنائه فانتزعت عين حورس، واقتطعت خصيتا ست، ويعطى تحوت عين حورس كلا من حورس وست، وتقر عين حورس حيث يقبض عليها أبناء حورس الذين يأتون بها ثانية إلى حورس، ثم أعقب ذلك استردادها وشفائها على يد تحوت. وجدير بالذكر أن كلا من تدخل تحوت وقرار العين قد جاء ذكرهما فى نصوص الأهرام كما أشير إليهما فى قصة تتويج «سنوسرت» هذه. وفى ختام مسرحية التتويج هذه يأمر جب تحوت بجمع الآلهة ليؤدوا التحية لحورس.

جرت محاكمة حورس وست (أمام) أعظم وأقوى الأمراء غربيى الهيئة الذين وحدوا (دائماً) حينما جلس طفل (مقدس) أمام رب الجميع مطالباً بوظيفة والده أوزوريس جميل المظاهر ابن بتاح الذى يضئ الغرب بمحياء، بينما كان تحوت يقدم العين للأمير القوى الموجود فى هليوبوليس.

ثم تكلم شو بن رع أمام (أتوم الأمير) القوى الذى يوجد فى هليوبوليس «الحق هو الرب القوى» أعط الوظيفة إلى «حورس»! ثم قال تحوت للأنبياء «إنه حق مليون مرة»، ثم صاحت إيزيس صيحة قوية، وفرحت فرحاً شديداً، ووقفت أمام رب الجميع، وقالت «ياريح الشمال» اذهبى إلى الغرب وأذيعى الأنبياء إلى الملك أون نعر، له الحياة والفلاح



عندئذ قال - شوبن رع : «إن وجود العين هو إله العدل من قبل الانبياء . ثم قال ست، أخرجوه معي إلى الخارج حتى أستطيع أن أريكم أن يدي تتقلب على يده في حضرة الانبياء، ما دام لا أحد يعرف وسيلة أخرى لتجريدته! ثم قال تحوت له : أليس من الصواب أن نعرف من المخطيء ؟ الآن هل تعطى وظيفة أوزوريس لست وما زال ابنه حورس يقف هنا في الحكمة؟ عندئذ غضب رع حور أختي غضباً شديداً ؛ فقد كانت رغبة رع إعطاء الوظيفة لست عظيم القوة. وهنا صاح أوزوريس صيحة عالية أمام الانبياء قائلاً : «ماذا نفعل»؟.

عندئذ أرسلت نيث العظيمة والأم المقدسة خطاباً إلى الانبياء قائلة : «سلموا وظيفة أوزوريس لولده حورس! لا ترتكبوا أعمال الشر الكبيرة التي لا محل لها، أو سأغضب وستتحطم السماء على الأرض، وقولوا لرب الجميع الثور الذي يقيم في هليوبوليس : ضاعف ست في أملاكه، أعطه عناية وعشتارة (ابنتيك)، وضع حورس مكان والده أوزوريس.

وخلاصة قصة «قرة عيني» هي: قتل قرة على يد أخيه رمانه، وقيام عزيزة- المرادف العربى لإيزيس بعد إضافة تاء التأنيث العربية وهي أرملة القتل - بالبحث عنه، وكانت قد ولدت له طفلاً هو عزيز ؛ ولما بلغ الطفل أشده طلب ميراث والده، وأنكر رمانه مقتل قرة، ولكن عزيزة كانت قد أخبرت عزيزاً بشكوكها في عمه. وتطور حرب خفية بين عزيز ورمانه. فقد استولى رمانه على دكان الفلال وأداره بنفسه، ولم تكثر عزيزة كثيراً لما يطرأ على المحل من تحول أو ضمور. كانت تحلم باليوم الذي يحل فيه عزيز مكان أبيه ليستقل عن عمه، ويعيد إلى المحل سيرته الأولى. وفي سبيل ذلك وقفت نفسها على تربية وحيدها فقد أرسلته إلى الكتاب في سن مبكرة، وأحضرت له معلماً خاصاً ليزيده علماً بالحساب والمعاملة. ولم تال في تذكيره بسير أجداده من آل البنان، بل دفعها إخلاصها لقرة إلى التويه له ببطولات الناجي ومثله العليا وأمجاده الأسطورية وغرست فيه - بلا وعى وبوعى أحياناً - الحذر من عمه وزوجته والنفور منهما، وشحنت قلبه بأنباء العداوة التي أضرمت بين أبيه وعمه، واختفاء أبيه الغريب المريب. (الذى ظهر بعد ذلك أن رمانه قد قتله) وكان قرة قد نسى، ولم يبق حياً إلا في قلب عزيزة ودرجة ما في خيال عزيز. وثمة حلم يقظة كان متعة تأملاتها أن تجوب البلدان بحثاً عنه، أن تعثر عليه وأن تكشف قاتله، أن تنتقم وأن تعيد ميزان العدل إلى استوائه الأبدى، أن يستعيد القلب صفاءه.



وما أن جاوز عزيز العاشرة حتى طالبت عزيزة أن يتدرب في محل أبيه وسرعان ما وافق رمانة.

وينظر رمانة متأملًا كلما وجد الفراغ.

ها هو ذا عزيز يجلس في مكان أبيه في حجرة الإدارة. إنه يتقدم بخطوات ثابتة قسبي عن رجاحة العقل. ويطلق بلا شك باب المراهقة،. صبي جميل مضعم بالحيوية. هامة طويلة ورشيقة، عذب الملامح، يلوح القلق في عينه كما يلوح التفكير. وبينهما معالجة محسوسة ولكن بلا ألفة حقيقية.

وثمة نغور أيضا يتوارى وراء الكلمة المذبذبة والابتسامة الحلوة. وتمر الأيام، ثمة صمت ينشر بهبوب عاصفة. نظرات عزيز لا تبشر بخير. منذ شارف بلوغ الرشد ورمانة يتوقع منه ضربة قاسية. لم يفلح في كسب ثقته، بادلته ملاينة بملاينة ولم تزل قدمه رغم دهن الأرض تحت قدميه بالزيت وما هو ذا يتحفز للانتقام.

وخاطبه ذات صباح بقوله :

● عماء!

لأول مرة ينطق بها فأيقن رمانة أنها مقدمة لشر.

● ماذا يا ابن أخى؟

فقال بهدوء كربه ذكره ببعض أحوال أبيه قرة :

● أرى أن استقل بتجارتى!

رغم أنه توقع ذلك، توقعه منذ وقت طويل، إلا أن قلبه غاص في صدره، وتمتم.

● حقاً! طبعاً أنت حر، ولكن لماذا؟ لماذا تفتت قوتنا؟.

ولما تيقن من تصميم عزيز اجتاحه الغضب وهتف :

إنها الكراهية، إنه الحقد الأسود، إنها اللعنة التى تطارد آل الناجى.

وفى نفس الليلة جاء إنذار من وحيد (شقيق قرة) لرمانة بأنه إذا غادر داره فقد عرض نفسه للهلاك.

وأدرك رمانة أن عزيزا هو الذى أوقع بينه وبين وحيد فتهجم على جناحه وانهاال عليه سبا حتى أوشك أن يلتحم الاثنان فى عراك عنيف. عند ذاك اعترفت عزيزة بأنها هى التى فطنت إلى المؤامرة التى دبرها رمانة لابنها بتحريضه على وحيد - وأنها أفضت بظنونها إلى وحيد.

قبع رمانة فى داره، قضى على نفسه بالسجن بلا حكم. يحيط به الخوف ويستكن فى قلبه الخزى. ينفق من ماله غير المستثمر ومن مال رثيفة زوجته. يقتله الضجر. يهرب من الضجر فى الخمر والمخدرات. يمارس غضبه على الخدم والجدران والأثاث والمجهول، وطلق زوجته وكأنما أراد كل شريك أن يثبت للآخر أنه هو العقيم - فيلاحظ أن رمانة عقيم مثل ست الذى فقد خصيته - فسرعان ما تزوجت رثيفة من قريب لها. على حين تزوج رمانة من جارية فى داره، وثبت لهما باليقين أنهما عقيمان، وتزوج رمانة من ثانية وثالثة ورابعة حتى تجرع كأس اليأس لآخر نقطة فيه.

عاش رمانة كما عاشت رثيفة فى الجحيم، فى دنيا الضجر بلا حب. واستقل عزيز بمحل الفلال. فجده، وأعاده إلى أيام ازدهاره كما كان أيام قررة ولم يساور وحيدا ارتياب فيه، ووجد فى تنبيهه عزيزة له ما طمأنه من ناحية عزيز فزاره مهنتاً ومضيفاً عليه أمام الحارة. رضاه وحمايته، وأقلع عزيز عن أحلامه، أقلع عنها وهو حزين، غير مبرأ من ازدراء نفسه، وقنع بممارسة الخير فى محله، مع عماله وعملائه وزبائنه ومن يتيسر له مساعدتهم من الحرافيش.

ويختتم نجيب محفوظ القصة على لسان سماحة الناجى «حمداً لله الذى أذنت رحمته للعدل أن يظل فى حارتنا، حمداً لله الذى أورث ابنى خير إرث للإنسان الخير والقوة».

## ٢٠

تدل أسطورة ايزيس وأوزوريس على أن نجيب محفوظ وجد فى النموذج الأسطورى شيئاً قد يكون بنية أو نظاماً أو مضموناً أو أى شئ آخر. يحرك فكر القارىء ويكسب هذا النموذج بعداً مبتكراً يتلاءم مع الظروف التى يعيش فيها الكاتب فى السبعينيات من هذا القرن. وتبدو الأسطورة هنا وكأنها القوة المشكلة التى تنظم هذا العمل ؛ ذلك لأنها كانت تقليدية جماعية تعبر عن قيم تجمعت منذ عهد بعيد.

لن استعرض هنا كل الأسباب التي جعلت نجيب محفوظ يلجأ إلى الأساطير بل سأكتفى بذكر بعض منها، على سبيل المثال حاول المؤلف أن يجد في الإنسان المصرى الذى غيرته ظروف التحول الاجتماعى الذى حدث نتيجة لحركة التصنيع صدى لبعض القيم الإنسانية الخالدة خاصة فى صراع الخير ضد الشر، فالأسطورة تفسح المجال للتأمل الفلسفى حيث تكتسب هذه الأساطير بعداً جديداً نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به. والسبب الثانى أنها تشبع بعض الحاجات البشرية العامة كانتصار الخير على الشر. وأنها على هذا الأساس عنصر ضرورى ولا غنى عنه بالنسبة للثقافات الإنسانية فى كل مراحل تطورها الأخلاقى.

إذن فأسطورة إيزيس تكشف عن واقع طبيعى وتاريخى وفلسفى - من خلال المجاز أو الاستعارة ولأنها التعبير الجماعى عن احتياجات المجتمع وعن العواطف التى تنظم سلوك أعضائه فتؤلف نسق الرموز التى يتمسك بها المجتمع باعتبارها أحد العناصر الأساسية فى وحدة المجتمع وتضامنه. بل نستطيع أن نذهب إلى حد اعتبار نسق الرموز أحد الملامح الرئيسية التى تصلح أساساً لتمييز الآداب التى ندرسها بعضها عن بعض ؛ لأن كل أدب له أنساقه الرمزية الخاصة به التى تتبع من ميراثه الأسطورى، والتى تتمثل بوجه خاص فى الشعائر الدينية والممارسات والطقوس الخاصة بالمناسبات فى حياة الفرد، مثل الزواج أو العمل والدخول إلى مجتمع الرجال البالغين. لذلك نشأت المدارس النقدية التى تدرس البناء الاجتماعى لا من مدخل بنائى فحسب، بل أيضاً بالبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر الاجتماعية التى تعتبر فى هذه الحالة رموزاً ينبغى تفسيرها.

لهذا فقد غرس نجيب محفوظ فى هذا الموروث جذور فقه ويظل الواقع - فى نفس الوقت - هو المصدر الحى لشخصياته الأدبية. بل ولا تختلف فى الواقع من حيث قوة الإقناع ووضوح أبعاد الشخصية التى يتجاوز فيها فى آن واحد ما هو جليل وما هو غير سام، كما يتجاوز الحب والبغض كذلك، وأيضاً التواضع والكبرياء والخبث والطيبة. ومن دراستنا لهذه القصة نكتشف أن الموروث ليس فى المحتوى فقط، بل فى الشكل أيضاً، وأن هذا الموروث طبيعياً وتجريدياً فى آن واحد. ومن صورة الطبيعة نجد أن أبعاد الشخصيات واحدة، والروتين الذى ينظم حياتنا واحد، فى الأسطورة والقصة. ومن صورة التجريد ما نراه من ذكر عبارات مجردة واضحة عن الخير والعدل والقوة.. إلخ؛

أى أن الموروث ليس فقط فى الموضوع وإنما فى الشكل أيضاً، وأن السر الذى يراه المؤلف ليس فى أن يحاكي الأسطورة، وإنما فى أن يكتب على طريقة الأسطورة وهو يؤدى ذلك العمل ؛ فالمؤلف يرى أن الأدب نتاج إنسانى يسد كفيره من ضروب النتائج حاجات إنسانية، وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها وتعرضها للتحليل.

ومن دراستنا لهذا العمل تتضح لنا بوضوح التيارات الفكرية والقضايا التى تشغل عصر المؤلف، بل وتكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلى للإنسان المعاصر، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ، أو فى مرآة شخصيات أسطورية بعد أن يسبغ عليهم من نفسه، وينفخ فيهم من روحه؛ ويقربهم بذلك إلى نفوسنا ؛ فهو فى الواقع يحييهم، ولكنه يحيا بهم. ومن أهم القضايا التى تصورها الأسطورة هى قضية الخير والشر. وقد استطاع نجيب محفوظ أن يقدم صورة كاملة متكاملة الأبعاد لشخصياته الأدبية بحيث تتمثل فيها مجموعة الفضائل والنقائص، وجعلها مثلاً ينبض بالحياة من ثايا التصوير الفنى حتى ظهرت الشخصيات غنية فى نواحيها الفنية، وأكثر إقناعاً، وأكمل مصيراً من نظائرها فى الطبيعة. فنراه يصور قرّة مقابل - أوزوريس - ويصور عزيز وسيما، تشع من عينه جاذبية، قد ورث من أمه المحاسن : دقة قسماتها ورشاقتها فضلاً عما عرف به من تهذيب واستقامة، كأنه شمس الدين فى جماله وعذوبيته دون قوته. أما رمانه مقابل - ست - فكان قصيراً بديناً مثل برمىل، غامق اللون، غليظ القسمات. وكان قرّة أقدر منه فى الإدارة والتجارة، وأتقى فى المعاملة، وقد أحبه العمال لسماحته وجوده. وكان رمانه يخالط أخاه وحيداً - رع فى الأسطورة - فى الغرزة، ويتورط فى المغامرات بنهم، وينتقد - إذا سكر - شقيقه قرّة حاسداً وساخرًا.

ويستعمل المؤلف البناء الدرامى فى تصوير الشخصيات أى التعارض، فكما رأيناه يصور قرّة عكس رمانه لتعميق التعارض بين الخير والشر، نجده يتبع نفس المنهج فى تصوير رثيفة زوجة رمانه - أوست - وعزيزة - إيزيس زوجة أوزوريس - فيرى أن نظرة عزيزة ثابتة وهادئة توحى بالطمأنينة، أما نظرة رثيفة فكانت قلقة خاطفة البريق كأنما تستقرئ أعين الآخرين بلا توقف، ويلوح فيها ذكاء أسود.

ولكن الأسطورة وكذلك القصة لا يقتصران على معالجة الخير والشر فقط، بل يتناولان معالجة قضية علاقة القوة والعدل أيضاً.



فهناك فى الأسطورة تيارات غامضة عن علاقات الحق بالقوة.

فهناك من ترجم العبارة الهيروغليفية كما يلى : «إن العدل فوق القوة»، وهناك ترجمة أخرى هى «العدل سيد القوة»، أما فولكنر فيترجمها «العدل مالك القوة». ولكن وقائع الأسطورة تحكى فى الحقيقة - وكما فسرهما نجيب محفوظ- أن العدل بدون القوة ضعيف ؛ فنحن نرى أن الحق كان فى جانب حورس، ولكن القضية استمرت ثمانين عاما ؛ وذلك لأن «رع» لم يبارك حورس، وكان يساند «ست» ؛ ولهذا فقد عرقل سير العدالة. ولكن عندما أرسلت نيت العظيمة والأم المقدسة خطابًا إلى الانبياء قائلة : «سلموا وظيفة أوزوريس لولده حورس وعوضوا ست. وضع حورس مكان والده دون معارضة من رع. وهكذا نرى أن الحل ليس حاسمًا أيضًا ولكنه تسوية وكل طرف يخرج بشيء».

كذلك نرى أن قرة عندما أراد أن يستقل بتجارته دون مباركة وحيد لهذا الإجراء اختفى وقتل. ولكن عندما أراد عزيز أن ينفصل عن عمه رمانة أدركت عزيزة أن هذا العمل لن ينجح ما لم يباركه وحيد ؛ ولهذا تدخلت وأوقعت بين وحيد ورمانة فى الوقت المناسب. وهكذا نجح عزيز فى الاستقلال بأملاك والده وتجارته. وهذا يبين أن نجيب محفوظ قرأ الأسطورة القراءة الصحيحة وتبين له أنه لا عدالة ولا خير ما لم تساندهما القوة. وكذلك هناك مبدأ آخر هام : وجود فترة من التوقف قبل الحسم فى أى مشكلة. والحق أنه ليس هناك حسم ولكن هناك تسوية.

## الفصل الثانى

### الوجود والحرية عند نجيب محفوظ

#### دراسة لرواية زقاق المدق

فى إحدى حجر الفاتيكان صورة شهيرة فى حائط صورها «روفائيل» تسمى مدرسة أثينا، مركز هذه الصورة أرسطو وأفلاطون؛ يحيط بهما أتباعهما وتلاميذهما، وفيها يشير أفلاطون بأصبعه إلى السماء، وأرسطو يصفى إلى قوله فى فتور مشيراً بيده اليمنى إلى الأرض. وهذه الصورة تمثل تاريخ الفكر الإنسانى والنظريات الفلسفية فى كل العصور عن مشكلة الوجود وتمثل المادية والروحانية اللتين ثارت الحرب بينهما من ذلك العهد إلى الآن، فالروحانية تشير إلى السماء والمادية تشير إلى الأرض، وبينهما يقف الإنسان فى حيرة وقلق يبحث عن حريته.

تدور رواية زقاق المدق حول مشكلتين رئيسيتين اثنتين نصطدم بهما فى كل لحظة وهما : مشكلة الوجود ومشكلة الحرية. وهاتان المشكلتان فى جوهرهما مشكلتان أخلاقيتان.. فأى رواية هى مجموعة من السلوك وأى سلوك فهو حركة أخلاقية. «فلا يخلو أدب من أخلاقية معينة. أحياناً يكون الأديب مؤمناً بمجتمعه، فيحكم - بالمنهج الذى يختاره - على شخوصه تبعاً لأخلاقية جاهزة يؤمن بها، ويقترب لذلك من مفهوم جديد وقيم جديدة، وقد تبدو لذلك روايته غير أخلاقية، أو أنها جمالية بحتة، على حين أنها تبشر ضمناً بأخلاق جديدة»<sup>(١)</sup>.

فى هذه المقالة أحاول أن أبين أن نجيب محفوظ يرى أن لحظات المأساة هى اللحظات التى تمثل قيمة، وهى لحظات التقاء الوعى بالموضوع.

فالعلاقة بين الوعى وموضوعه لا تمثل علاقة بين واقعيتين تقع كل منهما خارج الأخرى بعيدة ومستقلة عنها؛ لأن المعرفة لا تمثل واقعة بل فعلاً.

وهو بهذا يتساءل عن معنى الحياة ومعنى التاريخ؛ وذلك لأن الإنسان عند نجيب محفوظ يمثل وجودًا كليًا، وليس مجموعة عناصر، وهو يعبر عن نفسه بكليته فى كل فعل من أفعاله مهما كان تافهًا أو سطحيًا. ومصير الفرد فى معترك الحياة سواء ارتفع أو سقط، ليس له معنى فى حد ذاته، كما أن علاقاته بالمجموع لا تكون أى اتساق بل تحطم فرديته. والفرد كفرد ليس له أى أهمية فالحياة تسير، ويسير الفرد معها بجانب الآخرين والذين هم بدرجة كبيرة متشابهون. وقد تكون هناك بعض لحظات الأمل التى تعطى إشراقة للحياة، أو معنى ومغزى، ولكنها تبقى مجرد لحظات ومنفصلة عن الفرد وواقعه أو انطولوجيته، ولا تمثل أى جزء من هذا الواقع.

قد تبدو هذه القضايا فلسفية، وهذا حق، فنجيب محفوظ اهتم مع بداية المرحلة الثانوية بعالم الفكر الفلسفى والأدبى، بل وكان اهتمامه بالفلسفة مقدمًا على كل اهتمام آخر؛ ربما لأن أساتذة الجيل الذى تعلم عليهم كانوا أقرب إلى الفكر منهم إلى الفن، مثل طه حسين وعباس محمود العقاد وسلامة موسى، وكان الفن فى هذا الوقت نوعًا من الترف الذى يرتاح فيه المفكر قليلاً، ثم يواصل بعده عمله الفكرى.

وهو فى تحوله هذا لم يترك الفكر، فبالأفكار لا تموت ولكنها تتحول، والفرق أنه وجد أنه «لا فكر خارج الحياة».. «لا فكر خارج الزمان والمكان»؛ فلا يوجد فى التاريخ تفكير مجرد، وإن وجد فإنه لا يؤثر فى القاعدة العريضة من القراء.

فأصول كل المسائل النفسية والفكرية ضاربة فى الحياة العادية واليومية، وفى هذا يقول نجيب محفوظ : «أنا أعيش أفكارى فى نفس الوقت الذى أعيش فيه الناس، ولا أكتبها.. وإنما أكتب من الناس» (اتحدث إليكم ص ١٤٠).

وقد مر إنتاج نجيب محفوظ الروائى بتطورات فكرية عبر مراحل واضحة المعالم، ولكن وإن كان هناك تطور فى الأفكار فهناك توجد أيضاً فكرة ثابتة عن الفن. والفكرة الثابتة فى جميع مراحل هذا التطور هى الإيمان بالفن كجوهر لا يجوز التضحية بقيمه الجمالية فى سبيل هدف أو مبدأ؛ إذ لا تناقض بين الفن الجميل والحقيقة؛ فالجمال والحقيقة وجهان لعملة واحدة : الفن<sup>(٢)</sup>.

فالأفكار المتطورة بدأت بالوطنية فى الوقت الذى شغل فيه الناس بالقضية الوطنية.. وقد ساقه هذا إلى مصر الفرعونية باعتبارها أصل القومية المصرية، وهى القومية التى استطاعت أن تتمثل جميع القوميات الأخرى من يونانية ورومانية وعربية،

وظلت ثابتة حتى ولو تغيرت لغتها؛ فلا يمكن لأى دارس أو باحث أن يتجاهل العناصر الفرعونية الثابتة فى أسلوب الحياة المصرية. من زراعة، مراسم الميلاد، والموت... إلخ.

وتلا ذلك اهتمام واضح بالأفكار الاجتماعية مبعث الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى (القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية).

ثم مرحلة أخيرة تتمثل فى الثلاثية وهى عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم. وقد تبلورت فيه الاشتراكية كغاية لتطورنا.. وعلاج لآلام مجتمعا. ونظراً لثراء فكره وتطوره المستمر نبتت ظاهرة هامة، وهى أن جميع الأجنحة الفكرية والفنية القارئة بالعربية معجبة بأدبه وفنه.

ولو أخذنا مثلاً على استعماله للرمز.. نجد مثلاً أن نجيب محفوظ يرى أن القوى التى تدفع بالإنسان فى معترك الحياة وتحكم وجوده كله هى الخبز والموت.

والخبز رمز للإشباع المادى والثقافى والروحى كله، وهو غاية الإنسان، وقد جعل زبطة صانع العاهات رمزاً للموت وحسنية الفرانة رمزاً للخبز، وجعلهما يسكنان نفس المكان :

قذارة ولونا ورائحة لولا أعضاء ولحم ودم تهبه الحق - على رغم كل شئ- فى لقب إنسان؟ ذلك هو زبطة مستأجر هذه الخرابة من المعلمة حسنية الفرانة. وحسبه أن يرى مرة واحدة كيلا ينسى بعد ذلك أبداً لبساطته المتناهية، فهو جسد نحيل أسود وجلباب أسود، سواد فوقه سواد لولا فرجتان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان ولم يكن زبطة - على ذلك - زنجياً، بل إنه مصرى أسمر اللون فى الأصل<sup>(٣)</sup>.

ويرى نجيب محفوظ أن مشكلة الموت يمكن التغلب عليها بطرق مختلفة باعتناق عقيدة الخلود بعد الموت... باعتناق المبدأ العلمى البسيط :

ما يوجد لا يعدم، إذ أن العلم يعرف التحول ولا يعرف العدم... أو بالتطلع إلى انتصار بعيد جداً يستخدم الإنسان فى تحقيقه كل ما وهب من قوى روحية ومادية.

يقدم لنا نجيب محفوظ الوجود كعالم له بناء وله معنى فى ذاته بأبنائه من المجتمع ومن التاريخ، فهو يقدم لنا مكاناً واضحاً وثابتاً لا يرتد فى حقيقته إلى أى وجود لذاته ولا يرتد إلى وجود الغير. إنه ليس بالوجود الذى تقول به المادية من حيث إنه لا ينتج الوعى وهو ليس الوجود الذى تقول به المثالية من حيث إنه من نواتج الوعى ، إنه يكون.



فالوجود كما يقدمه نجيب محفوظ هنا هو ما عليه، وتعريف الوجود على هذا النحو يستبعد الحركة والصيرورة من الوجود، بل الحركة والصيرورة تأتي عندما يتقابل الوعي مع هذا الوجود وينتج حركة خارج هذا الوجود.

ومن هنا فالوجود لا يخضع للزمانية؛ لأنه لا شيء فيه ينتقل من حالة إلى أخرى.. والبعد الزماني يتحول إلى بعد مكاني، وهذا ما نلاحظه في أول الرواية حيث يصف الزقاق فيقول :

تتطرق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الفابرة، وأنه تألق يوماً في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرّي. أي القاهرة أعني؟.. الفاطمية؟.. المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله ثم عند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر، وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصناديق، تلك العطفة التاريخية وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الآرايسك، هذا إلى قدم باد، وتهدم وتخلخل وروائح قوية من طيب الزمان القديم الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد.

ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدث به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ - إلى ذلك - بقدر من أسرار العالم المنطوي (ص ١).

وبعد هذا الوصف تأتي خاتمة الرواية وقد تبدل ما تبدل وتغير مصير عدد من أفراد : منهم من قتل ومنهم من سجن، ولكن يبقى الزقاق على ما هو عليه :

أضاء الصباح بجنبات الزقاق، وألقت الشمس شعاعاً من أشعتها على أعلى جدران الوكالة ودكان الحلاق، وغدا الغلام سنقر صبي القهوة فملاً دلواً ورش الأرض. وكان المدق يقبل صفحة من صفحات حياته الرتيبة، وأهله يستقبلون الصباح بهتافاتهم المحفوظة، وفي هذه الساعة الباكرة ينشط عم كامل على غير عادته، فيقف أمام صينية البسبوسة يحف به صبية المدرسة الإلزامية ويمتلئ جيبه بالملايم، وفي مواجهته أكب الحلاق العجوز على المواسي يشحذها، ومضى جمعة الفران يحمل العجين من البيوت، وأقبل العمال على الوكالة يفتحون أبوابها ومخازنها، ويخرقون السكون المخيم بجلبتهم التي لا تتقطع طول النهار، بينما تربع المعلم كرشة وراء صندوق الماركات في جلسة حاملة يقضم شيئاً بشيتيه ويلوكة في فمه ثم يعتصره بقدح من القهوة، وقد جلس على كثر

منه الشيخ درويش في صمت وغيبوبة، وفي هذه الساعة الباكرة أيضاً تلوح الست سنية عفيفى في نافذتها تشيع زوجها الشاب، وهو يغادر الزقاق في طريقه إلى القيم.

(ص ص ٢٦١-٢٦٢)

بين تلك الفاتحة والخاتمة نجد عالماً يظلمه الحزن العميق والأسى العنيف والقناتمة الممعة في السواد، ولكن إذا نظرنا إليها كوجود سوف نجرد الرواية من كل شيء إلا الصراع بين الوجود والعدم، كما تضم الرواية تصويراً لمأساة الإنسان في هذا الوجود : بمأساته الاجتماعية، ومأساته الوجودية، ومأساة مصيره، ولكن تفكيرنا بها كمجتمع أيضاً يرينا مأسى كثيرة تسمح بالحركة والأمل؛ لأنها مفتعلة من صنع الإنسان كالجهل والفقر وسوء استخدام الإرادة.

ويربط نجيب محفوظ دائماً بين مأساة الوجود ومأساة المجتمع فيقول :

وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود، أو يخففها، وهي على أى حال تعطى للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله. أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مأسى المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء. (اتحدث إليكم ص ٧٤).

نرى هنا أن نجيب محفوظ، انطلاقاً من واقعيته، يود أن يوجه الانتباه إلى الوجود وليس الوجود.

إن الحديث عن الوجود يدخلنا في الحديث عن الزمن. والواقع أن شخصيات الرواية تشعر بأنها محصورة في الآن بين القبل والبعد، بين الماضي والمستقبل، بين يوم الولادة ويوم الموت، بين اللاوجود الأصلي التى صدرت عنه واللاوجود النهائى الذى لا بد أن تتحدر إليه، فهم يوجدون، لكن لا يلبث الزمان أن يتسلمهم، ثم هو ما يكاد يتسلمهم حتى يلتهمهم. ولكن هناك شيء يميز معظم شخصيات الرواية : هو أن الإنسان في مجمله يشعر بالضيق ذرعاً بالزمان؛ لأنه يشعر بأنه لا يسير إلا في اتجاه واحد، ولا يقبل الإعادة بأي حال من الأحوال، ولا سبيل إلى محوه أو القضاء عليه.. وربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان.

ولعل ما يجسد إحساس نجيب محفوظ بالزمن أن رواياته في مجملها تجرى حوادثها على أرض تاريخية وبها الثقافات واضحة لأثر الزمن في النفس وفي الشخصية

والثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) بالذات تعكس فكرة الإحساس القوى باطراد الزمن بوضوح، فالزمن فيها ليس مجرد حلقات متصلة متعاقبة، وإنما هو استمرار متصل متواكب. فالتجربة التي تعانيها شخصية ما من شخصيات الرواية فى لحظة ما تتضمن إحساسنا بجميع الأحداث السابقة على تلك اللحظة إلى يوم ميلادها بل إلى يوم ميلاد البشرية إذا شئنا، ولن يتسنى لنا فهم تلك المعاناة الفهم النفسى والاجتماعى الكامل إلا إذا تصورناها فى موقعها المتأثر بالماضى كله. والزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان المتطورة النامية، وهو الحافظ لتجربة الإنسان فى الحياة؛ ولذلك فهو وإن مثل للفرد الفناء، فإنه يمثل للنوع الخلود؛ هو لهذا لا يصور الزمن إلا فى شكله التاريخى من خلال التجربة الاجتماعية الحيوية؛ ولهذا عندما سئل عن فكرته الكاملة عن الزمن والموت أجاب :

سأبتعد عن الفلسفة فلا مجال هنا للحديث عن الزمن الرياضى والزمن النفسى.. الزمن بالنسبة للفرد هو هادم لذاته ومفنى شبابه وصحته والقاضى على أصدقائه وأحبائه.

والموت هو النهاية.. هو الفناء.. ولقد خرجت بدرس من تأمل للزمن والموت، هو أن انظر إليهما بعين الإنسان الاجتماعى لا الفردى.. هما أمام الفرد مصيبة.. لكنهما أمام الاجتماعى وهم أولا شئ؛ ففى أى لحظة ستجد مجتمعنا واسعا ومركزا مشعا بالحضارة.

ماذا يفعل الموت بالمجتمع البشرى؟ لا شئ.. ففى أية لحظة ستجد مجتمعنا يعج بالملايين. (اتحدث إليكم ص ٤٦) .

وكان نتيجة لربط نجيب محفوظ للزمن بالواقع - أن وجدنا مستويات الواقع تقابل ثلاثة مفاهيم للزمن عنده. ونظراً لأن تلك المفاهيم غير متطابقة مع بعضها البعض ولا يمكن دمجها وتوحيدها فى مفهوم واحد، فهى بذلك تمثل مشكلة فى أعماله، بل ومنها تتولد المأساة. فهناك أثر من الزمن الطبيعى باستمراريته ورتابته فى إيقاعه الأبدى، والتغيير يحدث فقط فى مصير الإنسان وهذا التغيير أو التبديل فى هذا المصير غير ذى أهمية فى إطار هذا الزمن الطبيعى. وهناك كذلك تجسيد آخر للزمن فى صورة العرف أو التقاليد وهذا أبدى أيضاً وإن كان ليس مثل سابقه. ويسير برتابة فى طريقه بقوانين من الصعب إدراك فلسفتها، فهو حركة دائمة بدون أى اتجاه، ودون نماء أو



زيادة وهو أيضاً لا يموت. وتأتى الشخصيات وتذهب ولا يتغير هذا التدفق الزمنى؛ لأن جميع الشخصيات مثل بعضها البعض وغير جوهرية، بل وتستطيع إحلال شخص محل آخر دون تغيير فى تأثيرها. وكلا المفهومين لا يمثلان أبعاداً زمنية حقيقية؛ أى دورة زمنية، فهما متميزان بالأبدية والرتابة.

والبعد الزمنى الثالث هو الزمن الفردى وهذا يترجم فى ميلاد ونمو وشيخوخة ثم موت، والحركة التى يسمح بها نجيب محفوظ هى تلاقى البعد الثانى مع الثالث؛ ففى تلاقيهما يتولد البعد الثالث من عناصر الوجود عنده ألا وهو الوعى.

والوعى كما يصوره نجيب محفوظ هو فكرة تخطى الذات لنفسها دائماً، فالفكرة العميقة التى تسيطر على رؤية نجيب محفوظ هى أن الصراع بين الفرد والكل وبين الفرد والتاريخ يؤدى إلى ضرب من الوعى يترجمه فى صورة من التوتر الحاد. لكنه لم يقدم لنا حتى الآن محاولة ناجحة فى تخطى هذا التناقض؛ وذلك لأن كل شخصية انتهى بها المطاف إلى نوع من الوجود المطلق (الله عند الحاج رضوان الحسينى) الزقاق بما يمثله (حسين كرشة)، الضياع عند حميدة، (والموت عند عباس الحلوى) دون أن يقدم لنا مضموناً واقعياً لهذا الوجود المطلق، لكن الهنا والآن هما الوجود الوحيد الذى يتجه إليه سكان الزقاق فى نهاية المطاف.

هناك من النقد من قال إن حميدة ترمز لمصر. وقد يبدو هذا التفسير مقنعاً لحد ما. فعندما نتأمل هذا التفسير وننظر فى شخصية حميدة ومصيرها. محاسنها وقذارتها والعميل (فرج إبراهيم) الذى باعها للانجليز يستهويناً هذا التفسير، ولكن مثل هذا التفسير يضع حدوداً ضيقة على أبعاد الشخصية. إنها فى الحقيقة ترمز لأشياء كثيرة أكبر وأعمق من هذا التفسير. إنها لحظة الوعى والحرية. وهذا ما يعزلها فى أغلب الأحيان عن بعدها التاريخى والاجتماعى. ولتعميق هذا المفهوم قدم نجيب محفوظ شخصية أخوها فى الرضاعة (حسين كرشة) الذى يشابهها فى طباعها وأحلامها وبناء الشخصية.

ولكن النهاية ليست واحدة، إن تقديم هاتين الشخصيتين بمثل هذا التشابه واختلاف النهاية يلفت نظرنا إلى أن نجيب محفوظ أراد أن يقول إن الإنسان هو ما تصنعه إرادته وما يتعامل به مع الوجود فى المستقبل. إنه ليس شيئاً آخر إلا ما يصنع بحياته. وقد يكون نجيب محفوظ متأثراً بالمذهب الوجودى؛ ذلك لأن هذا هو المبدأ الأول الذى تقوم عليه



موقف حميدة من السيد رضوان رجل الدين فقيه يقول :

السيد رضوان ولى من أولياء الله، أو هذا ما يجب أن يتظاهر به أمام الناس، فإذا قال رأياً لم يبال مصلحة الناس في سبيل اكتساب الأولياء أمثاله، فسادتى أنا لا تهمه في كثير أو قليل، ولعله تأثر بقراءة الفاتحة كما ينبغي لرجل يرسل لحيته مترين؛ فلا تسألى السيد عن زواجى وسليه إن شئت عن تفسير آية أو سورة. أما والله لو كان طيباً كما تزعمون لما رزاه الله في أبنائه جميعاً ١٠٠ (ص ١٨٠) .

فهى عند نجيب محفوظ تمثل الحرية والإرادة معاً، والكيان الذى لا يؤثر فيه ماض ولا حاضر ومنطلقة فقط إلى المستقبل، ولعل موقفها هذا من رجل الدين موقف طبيعي. فإذا كانت هى ترمز إلى الحرية والإرادة فقد دعت معظم الديانات إلى القضاء على تلك الحرية الفردية من أجل الاندماج في صميم الضرورة الإلهية. وهذه المشاركة، في نظر معظم الديانات - هى السبيل الأوحى إلى الخلاص، وهذا هو ما حدا بفيلسوف مثل برديف إلى الربط بين الحرية واللاوجود، بدعوى أن «الحرية ربيبة العدم»<sup>(٤)</sup> في هذا الإطار يقدم نجيب محفوظ «حميدة».

فإذا كانت حميدة هى فكرة الحرية فهنا نجد أن الحرية عند نجيب محفوظ ليست قوة خالقة أو مبدعة، وإنما هى قوة هادمة أو معدمة؛ ومعنى هذا أن الحرية البشرية وثيقة الصلة بكل معانى السلب والنفي والهدم والشر والموت والعدم والفناء. فهل يربط نجيب محفوظ بين الحرية والعدم؟.. هذا ما يؤكد مصير عباس الحلو فعندما ارتبط بحميدة كان مصيره الموت. فبالرغم من اختلاف شخصية كل منهما إلا أنه حاول أن يرتبط بها وكان يجد خلاصه بها، ولكن حميدة لم تكن راضية عنه كل الرضا :

وفى الحقيقة كانت تدفعها فى الحياة رغبة فى تحقيق ذاتها، ورغبة فى الوصول إلى الانسجام مع ذاتها والحياة المحيطة بها.

وقد كانت تجد أن تحقيق ذلك الانسجام يتوقف على أن تقطع جذورها الاجتماعية وعلاقتها بالزقاق، ولكن لم يكن الأمر كذلك مع عباس الحلو، فهو مرتبط بالزقاق ولا يرى غيره، بالإضافة إلى أنه كان منسجماً مع نفسه ومع الحياة التى تحيط به، وعندما أراد أن يحقق ذاته خارج الزقاق كان الموت من نصيبه.. ولقد حققت حميدة نفسها فى الخارج، لكن ماذا كان الثمن لقد حققت ذاتها عن طريق الدعارة، فلم يكن لديها ما تقدمه لهذا الخارج غير جسدها.

وبهذا تفقد أحد مكونات الشخصية ألا وهو الإرادة، إرادة تحقيق الذات.

إذن هل يقول نجيب محفوظ إن الحرية هي العدم مادامت الحرية البشرية إن هي إلا فاعلية سلبية تتجه بنشاطها الهدام نحو الله، والطبيعة، والآخر، والماضي، بل والذات نفسها؟ هل يجعل من الحرية مبدأ الشر ومبعث الفساد في قلب الوجود؟

والحق أن هذا التصور للحرية تصور ميتافيزيقي بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، وهو تصور يجرى خارج التاريخ؛ فالنجاح لا يهم الحرية في شيء، والجدل الذي جعل ما يقوله الرأي العام حول الحرية يتعارض مع ما يقوله الفلاسفة بشأنها مرجعه إلى سوء في الفهم : فالتصور العملي والشعبي للحرية يجعل من الحرية نتاجاً للظروف التاريخية والسياسية والأخلاقية تتساوى فيه الحرية مع ملكة الحصول على الغايات التي تم اختيارها، أما التصور الفلسفي للحرية فهو الذي يجعل الحرية استقلالاً في الاختيار. ولهذا فعندما يفسر نجيب محفوظ ظاهرة إنسانية فهو يفسرها بنواحيها الثلاث المعروفة : البيولوجية والاجتماعية، والنفسية<sup>(٥)</sup> ومن هنا فقد ترجمت حميدة فكرتها في الحرية في غايات مادية.

- وهل الجلباب شيء يهون؟.. ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة؟.. ألا ترين أن الأولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية؟ ثم امتلاً صوتها أسفاً وهي تقول مستدركة :

- آه لو رأيت بنات المشغل! آه لو رأيت اليهوديات العاملات! كلهن يرفلن في الثياب الجميلة. أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب؟

يقدم لنا نجيب محفوظ في شخصية حسين كرشة بعداً آخر في مفهومه للحرية خلاصته أن الحرية لا تؤسس على التاريخ الواقعي للإنسان؛ فالأسير -كما يقول سارتر- يكون حرّاً بالرغم من كل شيء. حتى ولو لم يكن حرّاً في أن يخرج من سجنه. وسيظل الأسير دائماً حرّاً طالما يبحث عن طريقة للهروب<sup>(٦)</sup>. وربما تأثر نجيب محفوظ هنا بوضع مصر السياسي في ذلك الوقت من وجود محتل أجنبي في البلاد وسمى الشعب للتخلص من هذا الاحتلال والسعي للحرية. من هنا يمكننا أن نقول إننا أحرار مادامنا نسعى ونكافح في سبيل الحرية. فالحرية هي القدرة على أن يقول الإنسان «لا» للوجود الذي أسهم في تكوينه التاريخ الشخصي للإنسان والعالم المحيط به.

إنها ضد الاكتفاء والاقتناع. إنها تنظر إلى ماضينا وإلى المحيط الذى نعيش فيه باعتبارهما ناقصين وباعتبار أن بهما نقصاً.

وهذا هو رأيه فى الزقاق.

وبمفظة المعهودة قال لأمه يوماً وقد امتلأ بعزمه حتى فاض عنه :

- أصفى إلى، لقد عزمت عزماً لا رجعة فيه، فهذه الحياة لا تطاق ولا داعى مطلقاً لتحملها قسراً!

وكانت المرأة قد ألقت سخطه واعتادت سماع سبابه للزقاق وأهله، وكانت تراه - كأبيه - سفيهاً لا يصح أن تحفل بهذيانه، فسكتت عنه وهى تغمغم :

- اللهم تب على من هذه الحياة!

ولكن هناك تناقضاً - دون شك - بين حرية الإنسان ومطالب التاريخ تلك المطالب التى تتجلى فى كل يوم بإلحاحها علينا، وذلك التاريخ الذى لا بد أن يتسم بالجبرية ليكون معقولاً، ويتسم بالإمكان ليظل ذا طابع إنسانى. ولما وجدت أنه مصمم على هجر البيت والزقاق أرسلت فى طلب أبيه الذى جاء وحده ابنه بنظرة قاسية، وسأله بصوت كالزئير وقد تناثر ريقه : مالك لا تتكلم.. هل تروم حقاً مفادرتنا؟.

وكان الفتى يتحامى أباه عادة ولا يصطدم به إذا ضاقت به السبل، ولكنه كان قد عزم صادقاً على نبذ ماضيه مهما كلفه الأمر، فلم يتردد ولم يتراجع، خصوصاً أنه كان يرى أن مسألة إقامته فى البيت أو مفادرتة من صميم حقه الذى لا ينازعه فيه منازع، فقال بهدوء وعزم معاً.

- نعم يا أبى..!

فسأله الرجل وهو يعانى خناق غيظه :

- ولماذا؟.

فتفكر الشاب قليلاً ثم قال :

- أريد أن أحيا حياة أخرى.

فقبض الرجل على ذقنه، وهز رأسه ساخراً وقال :

. فهمت.. فهمت. تريد حياة أخرى تناسب المقام! لأن كلبًا مثلك نشأ محرومًا جائعًا،  
يجن إذا امتلأ جيبه. وأنت الآن صاحب قرش انجليزى، فمن الطبيعى أن ترتاد حياة  
أخرى، تليق بمقامك المالى يا قنصل الأوزا (ص ١٤١) .

ولعل هذا اللقاء يذكرنا بأورست (بطل رواية سارتر المسماة بالذباب) يتحدى جوبيتر  
فيقول له : «... إنك ملك الآلهة يا جوبيتر ملك الأحجار والنجوم، ملك أمواج البحر،  
ولكنك لست ملكًا على الآدميين» ويرد عليه جوبيتر فيقول «ولكن إذ لم أكن أنا ملكًا  
عليك، فمن الذى خلقك إذن؟».

- «أنت خلقتى، ولكن ما كان ينبغى أن تخلقنى حرًا».

- «إنما وهبتك الحرية لتخدمنى!».

- «هذا جائز، ولكن هذه الحرية قد انقلبت عليك، ولم يعد فى وسعى ولا فى وسعك  
أن تفعل شيئًا».

- «أخيرًا، هذا هو العذر».

- «أنا لا اعتذر.. فلست السيد ولا العبد، وإنما أنا عین حریتی»<sup>(٨)</sup>.

والحوار هنا يصور الحرية على أنها سر إلهى إذا انكشف أمره لإنسان لم يعد فى  
وسع الآلهة أن تفعل شيئًا ضد هذا الإنسان؛ ولهذا لم يفهم المعلم كرشه مراد ابنه. كان  
الشاب يتمتع بحرية مطلقة، فلا يسأل عما يفعل، فلماذا يريد أن ينشئ لنفسه بيتًا  
خاصًا به؟ وكان المعلم على رغم ما يقوم بينهما من أسباب الشقاق والملاحاة والخصام  
يحبّه، ولكنه حب لم يظفر قط بالجو الذى يستطيع أن يتنفس فيه، وغشيته دائمًا  
غواشى الفيظ والحنق والسباب، ولطالما نسى كثيرًا أنه يحب ابنه الوحيد. وحتى فى  
هذه الساعة والفتى ينذره، بهجره، غاب حبه وإشفاقه تحت ستار الغضب.. والحنق،  
وتمثل له الأمر تحديًا وعراكًا.. ولكن لم يعد فى وسعه - كما هو الحال مع جوبيتر - أن  
يفعل شيئًا ضد هذا الإنسان :

والشخصيات التى يقدمها نجيب محفوظ شخصيات وجودية تعيش فى توتر، وهذا  
التوتر نفسه مصدر الإبداع، ولكن مع غياب الإرادة يؤدى إلى الموت؛ فمنهم من انتهى به  
الأمر إلى أن يترك نفسه للوجود المفارق المطلق، واتجه نحو الصوفية (مثل الحاج السيد  
الحسينى وعاشور) ومنهم من ترك نفسه للتاريخ (مثل حميدة)، ومنهم من اتجه بعد



فشله (مثل حسين كرشه والمعلم كرشه) .. إلى الخمر والحشيش .. ومن هنا يمكننا أن نستخلص أن العدم عند نجيب محفوظ هو انتزاع النفس من سلسلة العلل والمعلولات، فالوعى الإنسانى يحتوى على المبادرة والمسئولية الأخلاقية. إنهما يتوقفان على الفرد وبدرجات مختلفة، وفقاً لحياته الماضية وللوسط الذى يعيش فيه حالياً، وسواء ترك نفسه لإدمان الخمر أو ارتفع فوق الأحداث (عباس الحلو) حتى وصل إلى درجة البطولة فإن كل هذا يتوقف على الفرد نفسه. ويعود حسين كرشه، ولكنه يعود أكثر ثورية بل فى حالة توتر عدى :

. هجرت المدق فأعادنى الشيطان إليه، سأضرم به النار و هذه خير وسيلة للتحرر منه ..

فقال عباس بأسى :

- زقاقنا لطيف، وما طمعت يوماً فى أكثر من حياة طيبة فيه ..

- انك لخروف! وحلال ان تتحر فى عيد الأضحى .. علام تبكى؟.

لم يغفل نجيب محفوظ عنصر الدين فى الرواية، خاصة أنها عن مجتمع نجد أن الدين شئ أساسى فيه .. وهذه المنطقة طوال تاريخها منطقة الوسط فى النظرة الحضارية، والفلسفية .. لأن موقعها الجغرافى وتعادلها مع أطراف متطرفة سواء فى الشرق أو الغرب يجعل الوسط قدرها وسبيلها؛ ولهذا تجد المذاهب المادية مقاومات حادة فيها.

ولكن شخصية السيد الحسينى تثير قضايا ميتافيزيقية حادة منها على سبيل المثال، ذلك السؤال التى وجهته حميدة إلى أمها بقولها : إذا كان السيد الحسينى رجلاً ورعاً وطيباً فلماذا يصيبه البلاء؟ أى بمعنى آخر إذا كان الله خيراً فمن أين يأتى الشر؟

خلاصة القول فى تلك الشخصية : إن نجيب محفوظ يتناول خلالها مشكلة الشر بأبعاده الثلاثة : الميتافيزيقى، الطبيعى، الأخلاقى ولكن من هو السيد الحسينى؟.

كانت حياته - وخاصة فى مدارجها الأولى - مرتعاً للخيبة والألم، فانتهى عهد طلب العلم بالأزهر إلى الفشل، وقطع بين أرواقته شوطاً طويلاً من عمره دون أن يظفر بالعالمية، وابتلى - إلى ذلك - بفقد الأبناء فلم يبق له ولد على كثرة ما خلف من الأطفال. ذاق مرارة الخيبة حتى أترع قلبه باليأس أو كاد. (ص ص ١٣-١٤) .

هنا. يجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة عند مشكلة الألم<sup>(٩)</sup> من الواضح أن الدور الذي لعبه الألم في حياة السيد الحسينى كان له أثر كبير في تكوين شخصيته، ومن هنا نرى أن نجيب محفوظ قد علق على الألم أهمية كبرى في تكوين الشخصية، كما فعل بردييف (N. Berdyaev). مثلاً حينما ذهب إلى أن تحقيق الذات فعل أليم لا يتحقق بدون عناء ومشقة ومقاساة. والواقع أن تحقيق الذات إنما يعنى اكتساب الحرية، وليست الحرية هبة ومنحة يجود بها علينا الآخر. إنما هى عملية شاقة تستلزم الصراع والمجاهدة. فلا بد فيها من تحمل شتى ضروب الألم والعذاب والمقاساة. وليس من الغريب أن ترتبط الحرية بالألم؛ فإن مأساة الوجود الإنسانى إنما تنحصر فى تلك العملية الشاقة التى تقوم بها الذات لتظفر بالحرية. إذن فإن قيمة الحياة الإنسانية إنما تنحصر فى انتصارنا على شتى ضروب الحتمية.

ولكن هذا لا يمنع أن يتساءل الإنسان عن معنى العدالة الإلهية. وهل الله خير؟ وإذا كان كذلك فلم الألم؟

«إن الوجود الإنسانى هو فى صميمه عذاب، وعذاب دينى على وجه الخصوص»<sup>(١٠)</sup>.

فمن الواضح أن المقدرة على التألم هى إلى حد ما مقياس لمدى قدرة كل فرد على التحدث والرقى.. وإذا لم نتفق مع كيركيجارد بأنه «كلما كان الشخص أسمى وأرقى كان الثمن الذى يدفعه لشراء أى شىء أعلى وأبهظ، فإننا لابد أن نعترف بأن القدرة على التألم تسير جنباً إلى جنب مع الرغبة فى تحقيق المثل الأعلى. ولسنا هنا فى مجال الآلام الحسية (أو الشر الطبيعى) التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بمطالب الجسم العضوية، بل نحن فى مجال الآلام النفسية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بمطالب الشغور الأخلاقى. وهكذا تجيء ضرورات الترقى الخلقى أو النمو الروحى فتفرض على الذات آلاماً نفسية عديدة؛ إذ يشعر المرء بأن شخصيته لا يمكن أن تنمو وتترقى إلا إذا انصهرت فى بوتقة الألم.

والواقع أن من شأن الألم فى كثير من الأحيان أن يولد فى النفس تناقضاً خصباً يزيد من عمق الحياة الباطنة؛ إذ تشعر الذات بتوتر حاد بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ومثل هذا التوتر هو على حد تعبير الفيلسوف الفرنسى رينيه لسن (R. Lessenne) شعور بالقيمة، وليس معنى هذا أن الألم هو فى حد ذاته خير، وإنما معناه أنه قد يعود بالخير على الذات حينما تتمكن من تمثله، حينما تستطيع أن تجعل منه أداة فعالة

لتحقيق تطورها الروحي وتنمية حياتها الباطنة. وهذا ما حدث مع السيد الحسيني، فبالآلام استطاع أن يرى الحياة بمنظار آخر، وأن يجد العلاقة الحقيقية معها.

لقد حدد علاقته بالعالم بفاعلية خلاقه مبدعة، فينادي بأن الحرية الحقيقية هي حرية المشاركة التي تختلط فيها فاعليتنا بالقوة الإلهية نفسها والمجتمع. وهذا ما يعد به عندما يعود من رحلة الحج، أي عندما تكتمل أركان إيمانه.

ولكن هذه الخاتمة لدراما الحرية لن تلبث أن تعلو بنا على نطاق الإنسان العادي نفسه، والمشكلة الآن هي أن نعرف ما إذا كان في وسع أي إنسان أن يصل إلى تلك الحرية - بمعنى المشاركة - أم أنها مقصورة على الصفوة؟ فالحرية هنا - بمعنى المشاركة - تسمو بنا إلى ما وراء دنيا السلب والشر والهدم والعدم والفناء. ولكنها في الحقيقة صعبة المنال، فيظهر بعد صوفي لا يتسنى لكثير من الناس بحكم تكوينهم النفسي أن يصلوا إليه.

يحاول الروائي نجيب محفوظ من خلال شخصية عباس الحلو أن يظهرنا على الدلالة النفسية العميقة للألم. فهذه الشخصية تجعل العلاقة وثيقة بين الألم والتضحية؛ لأن الألم هو في صميمه تضحية بالجزء من أجل الكل، أو تضحية بما له قيمة دنيا من أجل ماله قيمة عليا. والصلة وثيقة بين الألم والموت؛ لأن الألم موت للجزء، ولكنه موت يتحقق من ورائه إنقاذ الكل. كذلك يربط الكاتب من خلال تلك الشخصية بين الألم والحب، بمعنى أن أية قيمة عليا لا يمكن أن تفرض علينا التضحية بقيمة أخرى دنيا إلا إذا كانت أقدر منها على انتزاع حبنا. من هنا فإن الألم هو الذي يضطرنا إلى أن نخضع حياتنا الحسية لنشاط روعي يتزايد سرًا يومًا بعد يوم، وحينما يقول أفلاطون ومن بعده من فلاسفة أن الألم أداة تطهير، فإنهم يعنون بذلك أن آلام الحياة هي الكفيلة بأن توجه بصرنا الروحي نحو الخيرات العليا والقيم السامية، فترتفع بنا إلى مستوى الطهارة القلبية الحقبة التي هي ينبوع السعادة الروحية العميقة<sup>(١١)</sup>. هذا ما يمثله أحد أبعاد شخصية عباس الحلو.

ولكن هناك بعدًا آخر - البعد الذي يتناول فيه نجيب محفوظ تسجيله الإبداعي للحياة الاجتماعية والروحية للمصريين. فلم يلق شعب ما لقي الشعب المصري من الاضطهاد. ومن هذا الموقف تأكدت فيه فضائل - كما يقول نجيب محفوظ - يجب أن تبقى ووجدت رذائل يجب أن تذهب. الاضطهاد أكد فيه الصبر الذي استمدته من

حضارته الزراعية، كما أكد فيه الصمود الذي ينتهى عادة إلى البقاء بدل الفناء. والاضطهاد منعه من الاعتداء على الغير واستعبادهم فضعفت غرائز الاعتداء والتوحش وحل محلها إنسانية ولطف واستعداد للمعاشرة، سيحتاج إليها الإنسان عندما يحل مشاكله ويخلص من الصراع والحروب، ولكن طول الاضطهاد انتهى به إلى اعتياده والاستهانة به، والاكتفاء بالسخرية منه فكثيراً ما سكت حيث يجب أن يصرخ، وسخر حيث يجب أن يضرب، ووافق حيث يجب أن يسكت على الأقل. وهذه ردائل علينا أن نتخلص منها بصدق وإخلاص.

يصور نجيب محفوظ تلك السمات فى شخصية عباس الحلو؛ ولإظهارها يربطه بشخصية تختلف معها على طول الخط (حسين كرشه).

فلم يكن من النادر أن يتحرش بعباس الحلو صاحبه حسين كرشه.

ولكنه كان إذا شد صاحبه أرخى، فلم تصل إليه قبضته القاسية قط. وعرف إلى ذلك بالقناعة والرضا، حتى إنه واصل عمله «صبيًا» عشرة أعوام كاملة، ولم يفتح دكانه الصغير إلا منذ خمسة أعوام، ومنذ ذاك التاريخ وهو يحسب أنه نال أرفع ما يطمح إليه. وقد ملأت هذه الروح القنوعة الراضية نفسه، فنطقت بها عيناه البارزتان الهادئتان، وجسمه البدين، وطابع المرح الذى لا يفارقه. (ص ٤٢) .

كان عباس الحلو بطبعه قنوعاً، عزوفاً عن الحركة، هيباً لكل جديد مبغضاً للأسفار، ولو ترك شأنه ما اختار عن المدق بديلاً، ولو لبث فيه الحياة لما مله ولا فتر حبه له، وكان حسين كرشه ينهره دائماً على هذا الخمول :

. يا لك من رجل خامل معدوم الحياة. عيناك نائمتان، دكانك نائمة، حياتك نوم وخمول. أعيانى إيقاظك يا ميت، أتحسب أن هذه الحياة خليفة بتحقيق آمالك؟ هيهات. ولن ترزقك - مهما سعيت - بأكثر من لقمتك. (ص ٤٥) .

ولكن طموحه صحا بعد سبات، وكان كلما دبّت فيه الحياة امتزج فى نفسه بصورة حميدة، أو لعل حميدة هى التى أيقظته وبعثته بعثاً جديداً، فكان طموحه وصورتها المحبوبة شيئاً واحداً لا يتجزأ. وعلى الرغم من هذا كله خاف أن يبوح بذات نفسه، وأن يترك الزقاق. وهذا ما هو إلا مظهر من مظاهر النكوص أو التهرب أو الانسلاخ من العالم الخارجى. إنها عملية تحصين ضد ضربات العالم الخارجى. وليس «الانطواء»



الذى أسهب يونج Jung فى الحديث عنه سوى مظهر من مظاهر الدفاع عن النفس ضد العالم الخارجى، فهو يعيش فى العالم ولكنه يخشى العالم.

إن الزقاق بالنسبة له إنما يعنى الحرارة والطمأنينة، والأمن، إنه يعرف أن العالم الخارجى إنما يعنى المخاطرة، والمجازفة، وإمكانية التعرض للبتير أو التشويه Mutilation ومن هنا فإنه يؤثر الاحتماء بالزقاق بدلاً من التعرض لأعاصير العالم الخارجى، ويتبلور هذا الخوف إلى خوف من «الفعل» - ولكنه يسأل أخيراً صديقه حسين كرشه.

فسأله الحلو بعد تردد وإن كان يدرى ما الآخر قائله :

- وماذا تريدنى أن أفعل؟

فصاح به الفتى :

- طالما أخبرتك. طالما نصحتك. اخلع رداء هذه الحياة القذرة الحقيرة. أغلق هذا الدكان اهجر هذا الزقاق. أرح عينيك من رؤية جثة عم كامل. (ص ٤٦) .

«وأخيراً يقرر عباس الخروج، وقصد من وراء هذا الفعل زيادة إحساسه بالوجود، فهو يخرج لى يعود ليتزوج حميدة. وقد وجد أنه من الصعب أن يغلق بابه على نفسه ويقبع داخل ذاته، فإن نداءات العالم مغرية ومقتضيات الحياة الحديثة كثيرة، وحاجات البدن لا تحتمل تأخيراً وبعد رحلة مضنية من التفكير يقتنع بالفعل والخروج :

لماذا لا يجرب حظه ويقتحم سبيله كما يفعل الآخرون؟ «فتاة طموح» هكذا يقول حسين، وإن كان هو لا يدرى شيئاً على وجه التحقيق، وربما كان حسين أدرى بها؛ لأنه - عباس - اعتاد أن يراها بعين الحب الحاملة الخالقة. وإذا كانت فتاته طموحاً فلا معدل له عن أن يكون طموحاً كذلك. ولعل حسين يحسب بهذا - وقد ابتسم لهذا الخاطر - أنه أيقظه من سباته، خلقه خلقاً جديداً، ولكنه يعلم دون الناس كلهم أنه لولا ذلك الشخص المحبوب ما استطاع شئ أن ينتزعه من قناعته الوديفة المستسلمة.

ويخرج عباس من الزقاق للعمل، وفى أثناء غيابه تحدث أحداث كبيرة فى الزقاق؛ إذ تقع حميدة فى شرك القواد (فرج إبراهيم) الذى يبيعها لجنود الاحتلال، وتختفى حميدة من الزقاق، ولكنه يقابلها يوماً ويعرف ما حدث لها ويود الانتقام، ويذهب ذات يوم لمعينة مسرح عملياته التى سينتقم بها فى غير الموعد المحدد له مع حميدة، ويراها بين أحضان جنود الانجليز، فيفقد عقله وتخطيطه، ويندفع مدافعاً عن كرامته ويقذفها

بزجاجة أدمتها، ولكن يتوالى الجنود عليه بالركل حتى يلفظ أنفاسه بين أرجلهم، ويطير الخبر إلى الزقاق، ولكن الزقاق كمادته تطرد الحياة فيه على وتيرة واحدة إلا أن يغيرها اختفاء فتاة من فتياته أو ابتلاع السجن لرجل من رجاله، أو مقتل أحد شبابه، لكن سرعان ما تتزاح هذه الفقاعات فى بحيرته الهادئة أو الراكدة، فلا يكاد يأتى المساء حتى يجر النسيان ذيوله على ما جاء به الصباح.

إذا كنا قد بدأنا بالحديث عن زقاق المدق كمكان، يجب أن نختتم هذه الدراسة بإثارة مغزاه مرة أخرى، فالأحداث تبدأ به وتنتهى به، ويلعب دوراً رئيسياً فى أحداث القصة. فالزقاق فى أحد أبعاده يمثل قضية الوجود بصفة عامة، وهذا ما تمت مناقشته، ولكن على بعد آخر فإنه يمثل مصر ذلك الوعاء الذى يغترف منه نجيب محفوظ إلهامه بالدرجة الأولى. ليس سهلاً أن نعطي معادلة موجزة لتفسيره، لاسيما إذا كانت أرضه غنية وخصبة كأرض مصر. فهو يمثل مصر بجميع تناقضاتها، فهى أرض المتناقضات Land of Paradox؛ هذا للتباين الشديد بين الفروق الاجتماعية الصارخة من ناحية والتي عبر عنها نجيب محفوظ بقوله: «إنه زقاق لا يعدل بين أهله، ولا يجزيهم على قدر حبهم له. وربما ابتسم لمن يتجهمه وتجهم لمن يبتسم له، فهو يقتر عليه (عباس الحلو) تقتيراً، ويفدق على السيد سليم غدقاً، وعلى كئيب منه تتكدس رزم الأوراق المالية حتى ليكاد يشم عرقها الساحر، فى حين أن راحته لا تقبض إلا على ثمن الرغيف فليكن سفر، وليتغير وجه الحياة» ص ٤٩ أو من ناحية أخرى بين خلود الآثار القديمة بمصر «وتفاهة المسكن القروى، الذى يقابله فى الزقاق سكن السيد زيطة - صانع العاهات - وحسنية الخبازة حيث يتجاوران جنباً إلى جنب، ولكن كما يتجاور الموت والحياة. ولكن تلك المتناقضات لا تؤدي إلى صراع بالمعنى المعروف فى القاموس السياسى المعاصر. وإذا كان لهذا كله مغزى، فهو كما يقول دكتور جمال حمدان عن مصر: ليس إنها تجمع بين الأضداد والمتناقضات، وإنما إنها تجمع بين أطراف متعددة غنية وجوانب كثيرة خصبة، وترى بين أبعاد وآفاق واسعة بصورة تؤكد فيها ملكة الحد الأوسط، وتجعلها سيدة الحلول الوسطى، تجعلها أمة وسطاً بكل معنى الكلمة، بكل معنى الوسط الذهبى، ولكن ليس أمة نصفاً، هى وسط فى الموقع والدور الحضارى والتاريخى فى الموارد والطاقة وفى السياسة والحرب وفى النظرة والتفكير... إلخ.

«ولعل فى هذه الموهبة الطبيعية سر بقائها وحيوتها على العصور ورغمتها، إن مصر جغرافياً وتاريخياً تطبيق عملى لمعادلة هيجل. تجمع بين التقرير، والنقيض، فى تركيب

متزن أصيل<sup>(١٢)</sup> فهذا سليم علوان يود أن يتزوج حميدة الفتاة المهدمة، ويشعر بتأنيب الضمير عندما أغضب الشيخ درويش والجميع متسامحون. وفى الحقيقة إن الضمير هو المحك الرئيسى على مدى تباين ووحدة الزقاق؛ فالضمير فى حد ذاته ملكة للحكم والتمييز بين الخير والشر.

وإذا كان الضمير يخضع فى تقديراته للأصول الزمانية والمكانية والاجتماعية نجد أن هناك شبه إجماع على التمييز بين ما هو خير وما هو شر. ولكن من متناقضات هذا الزقاق الأخلاقية أن نظامه الأخلاقى ثنائى : أى له - على حسب التعبيرات الكلاسيكية - وجهًا موضوعيًا، وآخر ذاتيًا، وتحت هذا الوجه الأخير فإن ما يكون القيمة الأخلاقية للفرد هو النية التى تشيع فيه وكل سكان الزقاق ذوو نية حسنة وإرادة خيرة ولديهم إخلاص للدوافع والأوامر الصادرة من ضمائرهم، ولكن عند دراسة الوجه الموضوعى، نجد أن الزقاق تتفشى فيه أنواع من السلوك رديئة موضوعيًا، كالسكر، والزنا، والوشاية، والغش، والنميمة، والسرقعة - فهذه كلها أفعال ذميمة فى نفسها. ولكن لنترك هذا التناقض لفلاسفة الأخلاق لدراسة هذه الظاهرة حيث إن هذا الموضوع يخرج عن نطاق هذا البحث.

## الفصل الثالث

### صلاح عبدالصبور والتراث المصرى والفرعونى

ما دفعنى لكتابة هذا المقال هو عبارة قالها عبد الوهاب المسيرى فى برنامج دائرة الحوار بالتليفزيون المصرى «إن التاريخ المصرى القديم هو تاريخ متحفى أى مات وتحجر». ولما كنت أعتقد أن دراسة الأدب المصرى المعاصر دون ربطه بكل التأثيرات والمعطيات، تعد دراسة ناقصة، وتحاول أن تبتتر تيار الارتباط الدائم بين حاضر هذا الشعب وبين جذوره الإنسانية، فمن واجبى أن أوضح بعض الأمور.

إن تاريخ الفكر والثقافة هو تسلسل مترابط، فالفلسفة الفرنسية المعاصرة التى تمثلها الوجودية، والتى تقول بأن الوجود يسبق الماهية، ليست إلا قلبا أو عكسا لفلسفة ديكارت التى تقول بأن الماهية تسبق الوجود. ونرى ذلك أيضاً فى الفلسفة الإنجليزية البراجماتية والتى هى امتداد لفلسفة فرانسيس بيكون فى القرن السادس عشر، وكذلك الفلسفة الألمانية ما هى إلا تنويعات على مثالية كانط وهيغل.

لقد أدرك الكثيرون من الدارسين للأدب أننا لن نصل إلى أحكام حقيقية عن أدب ما فى فترة ما دون دراسة حقيقية، ومعرفة بتاريخ هذا الأدب، وما يحصله من تراكمات فولكلورية متوارثة. وبالمثل فإن عدم دراسة الأدباء المعاصرين دراسة تفوص بهؤلاء الأدباء إلى عمق مكوناتهم المرتبطة بموروثها الحضارى، وموروثها الشعبى، يحرم هذه الشخصيات التراث الحقيقى فى عطائها، ويقطع ما بينها وبين الوجود الحى الملىء بالمتناقضات، ذلك الوجود يتيح لها أن تحيا لا فى العمل الأدبى الذى يختاره وحده، كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه عالم الأدب الشعبى العجيب، ولكن فى الضمير الأدبى الإنسانى. وأعتقد أن الأستاذ صلاح عبد الصبور ممن يؤمنون بذلك، أليس هو القائل :



يومي عريان

يومي أقسى عريا من جذع الشجرة.

فلأحضر في ماضى الأزمان

فلعلنى القى بعض الأعشاب النضرة

أو بعض الأوراق الخضرة.

فمن خلال هذا الحفر أو العودة استطاع صلاح عبد الصبور أن يربط نفسه بجذور عميقة في الوجود الإنسانى، لا الوجود التاريخى المرتبط بالأحداث وحده، وإنما الوجود النفسى المتحم بالوجدان الإنسانى . لذا نجد خطأ نفسياً وجدانياً واحداً يربط «سنو هيت» المصرى القديم وصلاح عبد الصبور فى قصيدة «أغنية للقاهرة» التى تتناول تيمة العودة إلى الوطن، وتلك التيمة تمتد جذورها فى التاريخ المصرى، بل هى من خصوصيات الوجدان المصرى وأحد مكونات شخصيته وهويته. فى تلك القصيدة يقول صلاح عبد الصبور :

لقاك يا مدينتى حجبى ومبكاي

لقاك يا مدينتى أسايا

وحين رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت

إلى الشوارع المسفلته

....

وأن ما قدر لى يا جرحى النامى

لقاك كلما اغتربت عنك

بروحى الظامى

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من

ينبوع إلهامى

وأن أذوب آخر الزمان فيك

وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه...

والزيت والأوشاب والحجر

عظامي المفتته

على الشوارع المسفلته

على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

والذى لا شك فيه أن الاهتمام بقضية الهوية المصرية فى أوائل القرن العشرين كان يكمن وراء العودة الجادة إلى الموروث الفرعونى. فمن خلال هذه العودة استطاع الأستاذ «نجيب محفوظ» أن يربط نفسه بجذور عميقة فى الوجود الإنسانى . فالموروث الفرعونى كان المعين الحقيقى الذى استمد منه التفسير الوجدانى للشخصية المصرية المعاصرة، حيث إن الارتباط بالموروث الفرعونى والقبطى والإسلامى والحديث كان الأساس الذى قام عليه الوجدان الجمعى للشعب المصرى، كما أنه كان الأساس لمحاولات الأفراد الأفذاذ فى دنيا الإنتاج الفنى بصفة عامة، والأدبى على وجه الخصوص.

تذكرنا «أغنية القاهرة» بقصة سنو هيت والتي كانت قد ألفت فى أوائل الأسرة الثانية عشرة حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م.، وقد ذاع صيتها وظلت تتسخ وتقرأ نحو ٥٠٠ سنة فى المدارس المصرية، وملخص القصة كما رواها العلامة والمؤرخ سليم حسن فى مؤلفه الأدب المصرى القديم ص ٣١، روى «سنو هيت» هذه القصة بصيغة المتحدث عن نفسه : إنه كان عائداً من حملة ضد اللوبيين بقيادة ولى العهد «سنوسرت الأول» فحدث فى تلك الأثناء أن مات الملك «أمنمحات الأول» ونعاه الناعى إلى «سنوسرت» فترك الجيش وخف مسرعاً إلى العاصمة ليطمئن على عرشه الذى آل إليه، ولكن أمر الوفاة كان قد ذاع بين الأمراء المرافقين للحملة وسمع به سنو هيت خلسة، فما كان منه إلا أن فر هارباً إلى سوريا لأسباب غامضة لم يستطع هو أن يجد لها تعليلاً مقبولاً، وقد أحسن استقباله هناك أحد رؤساء القبائل وزوجه فأصبح رب أسرة، وبعد فترة طويلة عاوده الحنين إلى وطنه وتاقت نفسه للرجوع إلى مصر ليكون فى خدمة وطنه الذى ظل مخلصاً له طول حياته، وليلقى ربه ويدفن فى البلد الذى ولد فيه وترعرع، ولما سمع الملك بالأمه

وأحلامه عفا عنه، وسمح له أن يعود إلى وطنه معززاً مكرماً ليقضى ما بقى له من أيام تحت سمائه، وأعادته إلى منصبه فى الحكومة.

كما نرى فإن القصة تظهر حنين «سنوهيت» مثل «صلاح عبد الصبور» إلى وطنه مصر فى صورة صادقة للشخصية المصرية التى تعتز دائماً بوطنها. كما تبدو خصوصية الثقافة المصرية فى التأكيد الوارد بكتاب الفرعون «الملك» عن موضوع شعائر الدفن التى كانت تشغل كل مصرى فى أثناء حياته، نرى ذلك فى دعاء «سنوهيت» :

«وانت يا أيها الإله... الذى أمرت بهذا الهرب، كن رحيماً وأعدنى ثانية إلى مقر الملك، وربما تسمح لى أن أرى المكان الذى يسكن فيه قلبى والأمر الذى هو أهم من ذلك أن تدفن جثتى فى الأرض التى ولدت فيها».

من ذلك نرى أن الأدب المصرى يوجد فى سياق ثقافى متصل. ويستطيع الأديب المصرى استلهم جوهر الكلاسيكية المصرية أى الفرعونية باعتبارها النبع الأم، والتى أضفت على المدرسة القبطية والإسلامية بعضاً من ملامحها. وهذا المشترك هو ما يمثل الشخصية المصرية المعاصرة.

الباب الخامس

المثالية (الرومانسية) فى الاءب المصرى المعاصر

---





## الفصل الأول

### يوسف إدريس ملحمة العقيدة والجهاد

تمر على العباقرة فى حياتهم الأولى سنة حاسمة، يعانون فيها أزمة حادة خطيرة، يتقرر بعدها مصيرهم، والسبيل النهائى الذى سيسلكونه.

تلك سنة عاصفة هائجة، يبدعونها بالتفكير فى الطريق الذى مشوا فيه حتى ذلك الحين، وبالتأمل فى قيمة الحياة التى عاشوها، والمعتقدات التى آمنوا بها، والاتجاه الذى ساروا فيه. يقومون بمراجعة هذا كله، وتصفية حسابه، لكى يستأنفوا حياتهم على قاعدة جديدة، وبمنظرة فى الحياة مغايرة لتلك التى ألفوها، وإيمان قوى برسالتهم المستقبلية، ثم يستقبلوا فجراً جديداً مشرقاً، هو الفجر الذى يستهلون به حياتهم الحقيقية، الصادرة عن طبيعتهم، ووفق مثلم الأعلى. وهو النهار الذى سيتلألأ فى ضوءه أسلوبهم الخاص فى الحياة وفى التفكير، وتتضج على حرارة شمس رسالتهم التى قدر لهم أن يعلنوها ويؤدوها.

لقد بدأت مشكلة يوسف إدريس بعد أن تخرج وأصبح طبيباً واستهلك فى بضعة أسابيع كل متع الفرحة بالتخرج والإحساس الفامر الجميل بأنه انطلق من عقال تلمذة طالت وعليه أن يعب من متع الحياة الصغيرة التى حرمها طويلاً. واجهته حينذاك مشكلة ماذا يريد أن يكون<sup>(١)</sup>، لقد دخل الكلية بالمجموع، وواصل الدراسة ونجح بالرغبة الفريزية فى التفوق على أقرانه، «وما هو ذا الآن بعد التخرج يستعرض أمام عينيه كل فروع الطب فلا يجد فى نفسه مثقال رغبة فى أى منها، بل إنه، حتى بعد أن تخرج، وأصبح يزاول المهنة، لا يجد فى نفسه رغبة فيها أصلاً»<sup>(٢)</sup>. وكاد الأمر يصبح كارثة،

فإنها لمهزلة أن تبدأ - بعد وصولك إلى هدف ما، قضيت في الوصول إليه أعواما طويلا .  
تكتشف أنه ليس هدفك، وأن عليك أن تبحث عن آخر.

حينئذ استيقظ فيه شيطانه وصاح به: أناتك، فقد خلقت لغير هذه الحياة.

بدأ الفتى يراجع ماضيه، ويتأمل هذه الحياة التي قضاها حتى الآن. فعاد إليها يستعرض أمام مخيلته شريطها السينمائي، ويحدق في مناظره، وهنا وجد ما يسترعى النظر ويصلح أن يكون إرھاصا لرسالته المقبلة.

بدأ ينظر إلى الأشياء نظرة أخرى: ينظر إليها نظرة من يحس بإحساسها، وينفذ إلى باطنها، ويجمع بينه وبينها، واختار أن يكون «ناقدا» لحياتنا. اختار أن ينفذ الغبار عن بعض الجوانب في حياتنا. فلقد انعكست كل تناقضات الواقع المصرى في تحولاته على وجدان يوسف إدريس، فنعكست في أعماله الأولى رؤية واعية تدرك الصراع المستمر في حياتنا بين الجمود والحركة، بين الآلية والوعى، فروتين حياتنا يميت فينا الوعى بالحياة. لكن طبيعتنا كأحياء لا تتلاءم مع هذا الجمود، ومن هنا تريد أن تتقضى عليه، تستعيد وجدانها الحقيقى بالواقع. لذلك حاول يوسف إدريس أن يقدم لنا رؤية جديدة لواقعنا عن طريق فن القصة والمسرح. ولكن قبل أن يبدأ فى الكتابة بدأ يسأل نفسه: والآن، فيم نبدأ البناء؟ واختار أن يبدأ بالإنسان، ما هو وما غرائزه؟ والحقيقة: ما هى وما مقتضياتها وشروطها؟ والتاريخ: كيف يفهم، وكيف نحكم على هذا العصر؟ والعالم كله: ما جوهره، وعلى أى نحو نفسره؟ وقادته تلك الأسئلة إلى أعلام الفكر العالمى، قاداته إلى فرويد ويونج Freud and Yung. وأخذ عن يونج أن الإنسان لا يحمل فى عقله أشياء اكتسبها فى حياته أو حياة آبائه وأجداده فقط، بل ويحمل أفكارا وعادات تعود إلى البدائية الأولى حيث كان إنسان الغابة وحيث لا تزال بقايا عقلنا البدائى تحتفظ بها «رغم ملايين السنين من التطور والتغير والتاريخ»<sup>(٣)</sup>. ويقوم بتوظيف تلك المقولة ليثبت أننا كشعب ورثنا ذكاء أجدادنا الفراعنة؛ فيحكى أنه كان يناقش ذات يوم فى لندن أخصائيا كبيرا فى اختبارات الذكاء بمستشفى «هامرسميث» حيث كان طفل مصرى يفحص من إصابة، وحين أجريت عليه اختبارات الذكاء كانت نسبة درجاته أعلى بكثير من المعتاد فى هذه السن. وحسب الطفل نابغة أو فلتة، ولكنه فوجئ بالاختصاصى يقول: إن هذا ليس أول طفل من بلادكم أجرى له الاختبار. هذا فى الواقع هو الطفل

العاشر، وهو ليس أول الحاصلين على هذه النسبة، إنه السابع. «واعتمادا على خبرتي أستطيع أن أقول إن هذه ربما أعلى نسبة للذكاء بين أطفال العالم».

«وأحسست بفرحة حقيقية، كان كلامه كالخبر المفرج المفاجئ. وقبل أن أعلق كان هو يهز رأسه أسفا ويقول: ولكن الغريب أن أطفالكم يظلون كذلك إلى حوالى الخامسة، ثم تبدأ نسبة ذكائهم فى الهبوط، بينما تأخذ نسبة قرنائهم الإنجليز أو غيرهم فى الارتفاع بحيث يتفوقون عليهم بمراحل».

«وتراجعت فرحتى واحترت، واحترار معى هو الآخر. ولكننا بالنقاش وصلنا إلى ما يمكن أن يكون السبب. فحتى هذه السن يكون ذكاء الطفل مستمدا من مخزونه الوراثة من الذكاء، ولكنه بعدها يعتمد ذكاؤه على مدى تفاعل ذكائه الموروث مع بيئته وعلى مدى أثر البيئة فى تنمية الذكاء، تماما كأي عضلة تولد بقوة معينة، ولكن قوتها تبدأ تعتمد على التداريب والتمارين التى تزاوئها.

«والمسألة أبدا بعد هذا ليست صدفة، وليس معنى زوال الحضارة عن شعب وتسليمها لشعب آخر أنه يرتد إلى الوراء مثلا، أو يبدأ يصبح أقل حضارة. إن زوال معالم الحضارة عن البلاد لا يعنى أبدا زوالها من الإنسان نفسه. وإذا كان الذكاء المصرى هو الذى أحدث فى العالم القديم ما يشبه ثورة الصناعة والتكنولوجيا فى العصر الحديث باكتشافه لأول ثورة فى العالم وأول تكنولوجيا: الزراعة وآلات الزراعة. إذا كان ذكاؤنا هو أول من بدأ يعمل الذكاء البشرى، فمعنى هذا أنه الآن أعرق ذكاء وأخصبه وأطول عمرًا.

«كل ما فى الأمر أن الذكاء كى يصبح فعالا لا يكفى أن يكون صفة مورثة أو مكتسبة، إنما التحضر والتقدم يصنعه الذكاء الجماعى لا التفوق الفردى. نحن إذن أول «مجتمع» ذكى عرفه الإنسان. كل ما فى الأمر أن عمر هذا المجتمع الذكى لم يدم طويلا، وما لبث النظام الذى كان يتيح استثمار الذكاء جماعيا أن توقف عن التطور وانفرط عقده<sup>(٤)</sup>.

وقرأ كارل ماركس Karl Marx وأعجب بنظرية فائض القيمة، وإن كان لم يتعمق فيها فقد أخذها من مصادر ثانوية. فيقول ما هو الترانزستور؟ على رأى صديقنا الأستاذ



محمد طاهر: هو حفنة من الصفيح والنحاس لا يزيد ثمنها على ريال، كل ما فى الأمر أنه بالجهد البشرى الصبور تتحول هذه الحفنة بعد ساعات قليلة وعلى يد عامل واحد إلى جهاز ثمنه عشرون أو ثلاثون ضعفا لثمن المادة الخام<sup>(٥)</sup>.

ويقراً جون لوك John Locke ونظريته فى المعرفة tabula rasa :

والإنسان لا يولد يقاوم.. إنه يولد كالصفحة البيضاء التى يتولى المجتمع ملأها بالمضمون. وحسب المجتمع يصبح الإنسان: إذا ولد فى مجتمع يقاوم نشأ مقاوماً، وإذا ولد فى مجتمع راضخ نشأ كذلك. المجتمع القوى المقاوم إذن هو ذلك الذى يستطيع أن يصنع من أفراد مجتمعا قويا مقاوماً، مثلما يصنع المجتمع الذكى بأذكيائه<sup>(٦)</sup>.

ولكن مما لا شك فيه أن الكاتب أو الفيلسوف الذى قرأه وتمثل فكره تماماً هو نيتشه. وتوضح هذه الدراسة ذلك الغرض. فهو وإن كان قد بدأ بالمعرفة لأنها الأساس فى التقويم إلا أننا نجد أنه يستعمل تلك المعرفة لا للكشف عن الحقائق وإنما للسيطرة على الأشياء، ومن أجل إيجاد الظروف المناسبة للحياة وإنمائها.

وقراً ديفيد هيوم David Hume كذلك حيث نراه يستعمل منطق هيوم فى المعرفة:

أنا لا انتظر فالإنسان لا ينتظر إلا شيئاً يتوقعه أو واثقاً من حدوثه، أو حتى يعلم أو يخبره أحد أنه لا محالة واقع، أنا ما رأيت قبلاً قطاراً يمر، ولا بقعة محطة ولا أنا مسافر، ولا شئ على الإطلاق، على الإطلاق لا علاقة بينى وبين القطار، إلا علاقة أنى أرى قضباناً، وما دام هناك قضبان فلا بد أن يكون هناك قطار حتى لو كانت القضبان تلك التى أراها، صدئة صدأ سميكا استحال من طبقة إلى قشرة، ولكن رغم كل الصدا فمن المؤكد أن قطاراً بل لابد أن قطارات مرت فوقها، لابد أن قطارات مرت من هنا وإلا ففيم القضبان؟ أكون خطأ فرعياً أقامته السكة الحديد ونسيت أمره؟.. أكون خطأ حديدياً أقامه الحلفاء فى أثناء الحرب وضاع من الخريطة؟.. فلتكن أى شئ فالمشهد مستمر، وأنا موجود فى داخله<sup>(٧)</sup>.

ولكن ما هى الحياة فى فكر يوسف إدريس؟ هو نفسه يسأل، والإجابة التى يقدمها توضح إلى أى مدى قد تأثر بفكر نيتشه.

## السؤال الملح: ما هي الحياة؟

إن جوابنا نحن على هذا السؤال يبدأ يوضح إلى أى مدى نحن نختلف. إننا بعد التمعن فيه نختصر الطريق ونجيب: من يدري ؟ أو نحمل الإجابة كل همومنا وشكوانا ونقول: إنها خدعة.. إنها دنيا فانية.. إنها حلم وسراب.. وأبدا لن نظفر بجواب بسيط لهذا السؤال البسيط.

من آسيا يأتيك الجواب: الحياة فترة محدودة من الزمن يقضى فيها الشخص ثلثها على الأقل لينضج ويتعلم، وثلثها لينتج، وثلثها نائما أو مريضا أو يعاني من العجز والشيخوخة.

إن هذه الإجابة على بساطتها تحدد على الفور ليس فقط معنى الحياة، وإنما موقف الإنسان منها، بل وأهدافه ووسائله أيضاً.

إنها تعنى أننا لا نعثر على حياتنا صدفة ولا نضيعها صدفة، وإنما بإرادتنا نوجدها وبإرادتنا نحياها. وبإرادتنا تكون غنية الفنى كله، وبإرادتنا أيضاً نفقرها كل الفقر<sup>(٨)</sup>. والإنسان أولاً وأخيراً موقف من الحياة.

وموقف الإنسان الآسيوى - بشكل عام - من الحياة موقف جاد. وكارثتنا الحقيقية أن موقف إنساننا من الحياة موقف هازل<sup>(٩)</sup>.

يرى يوسف إدريس أن الحياة نفسها قيمة فى ذاتها، وأنها تقوية وتكاثر وتركيز متزايد للقوى الكلية فى نفس الفرد، وأن ليس فيها أشياء من غناء ونشوة وعلاء تجعل من نفسها غرضاً وغاية. أى أن الحياة قادرة على أن تصير غاية نفسها، تلك الغاية التى لا غاية وراءها. والحياة مليئة بالأسرار وقيمتها فى هذه الأسرار، التى لا تتكشف للنهار، وإلا لم تسم أسراراً ولم تكن خليقة باسم الأسرار. فليست الحياة سروراً كما ظن المتفائلون، ولا ألماً كما حسب المتشائمون، إنما هى أعمق من هذا. ولتوضيح هذا البعد للحياة يقول يوسف إدريس:

ويمسك الطفل بسنارة ويخرج سمكة وتهزه الفرحة فقد هزم العالم المجهول الكائن وراء السطح البراق. ويهزمه مرة ذلك العالم المجهول ويعود خاوى الوفاض. ويفهم

الطفل أن السنارة نصفها فى يده يخضع لإرادته، ونصفها الآخر يعتمد على رغبات مجهولة فى العالم المجهول.

ويسمع أباه يقول الحظ، ويردد الكلمة وهو لا يعرفها، ثم يرددها وهو يعرفها ويؤمن بها، يؤمن بقانون آخر يحكم العالم المجهول، قانون لا يخضع لقانون.. ولا يستسلم الإنسان حتى لو كان خصمه قانونا لا يخضع لقانون، ويبدأ الصراع الرهيب بين الصياد الصغير والبحر المجهول، ولابد من أشياء تؤنس وحشة الإنسان فى ذلك الصراع. لابد من علامات تشاؤم وتفاؤل، لابد من موال، لابد من حدود، لابد من أمل طويل لا ينقطع<sup>(١٠)</sup>.

«ومع هذا فالحياة شئ خبيث لعوب قد يخدعنا. فهى تارة تهزأ بنا، وطورا تثير فينا الأمل وتحمل على الإقبال عليها. «لعل أعظم سحر للحياة هو أنها متتعبة بنقاب ذهبى مصنوع من الآمال المعسولة الجميلة والممكنات الخلابية: فتراها تعد وتتأبى، وتدعى العفاف، وتترفع، وتترفق، وتغوى. أجل، إن الحياة امرأة تثير فى نفوسنا الشك، وتحملنا على الحذر منها وعدم الاطمئنان إلى صحبتها، وحبها، ولكننا مع ذلك لا نستطيع إلا أن نحرص عليها ونقول لها: «نعم!» بكل قوانا»<sup>(١١)</sup>.

هذا ما يقوله نيتشه عن الحياة، ولست أرى أقدر من هذا للتعبير عن تصوير يوسف إدريس للحياة.

لقد عالجت هذه الموهبة المتهوسة بالحياة قضايا الجنس والموت، والتمرد والانسحاق والأمل، وأحالت على مستوى الصورة المجازية كل تمزقات الوجدان المصرى فى صراعه الأخلاقى والاجتماعى، ووقفت أمام معانى كلمات لها وقع السحر والرعب «كالعيب والحرام والشرف» وتسلفت لعوالم شفافة كلها بكاره ونقاء فى مجموعة قصص عن حياة الأطفال وعالمهم «كآخر الدنيا، وهى دى لعبة، والمثلث الرمادى، ولأن القيامة لا تقوم، وصح». ومع ذلك فهذه الملحمة من الإحساس لها تناقضاتها، فرغم قدرة هذا الكاتب على الاستيلاء على ذهن القارئ وإجباره على الانغماس فى قلب الموقف الذى تعيشه نماذجه، ومعرفة أين التوتر الذى يعزف عليه المقدمة التى تستولى على الانتباه، إلا أنه ينقل إلى القارئ إحساسًا حادا بالتوتر تجعلنا أحيانا نخشى أن نقرأه.

فإذا نظرنا إلى الحياة أو الوجود فى أعمال يوسف إدريس، من ناحية جوهريها وطبيعتها وجدناها صيرورة مستمرة: أى تغيرا دائما، وحركة دائبة، وتطورا لا ينتهى.

الحياة قوة متمركزة وطاقة فائضة نابضة وإرادة للعلاء على نفسها . إن إرادة الحياة هي القوة المحركة للوجود والعلة الأولى ؛ ولكي تتحقق تقتضى من الإنسان أن يعاني الكثير من الآلام.

كل من تناول موضوع المدينة الفاضلة أرسى بناء هذه المدينة على أساس أخلاقي، وعلى هذا الأساس الأخلاقي أقام الهيكل الاجتماعى والاقتصادى الذى تكاملت به مدينته. فالأساس الأخلاقي الذى أرسى عليه أفلاطون «الجمهورية»، هو «العدالة»، والأساس الأخلاقي الذى بنى عليه القديس أوغسطين «مدينة الله»، هو «الإيمان». أما الدعامة فى المدينة الفاضلة «التي صورها الفيلسوف الإنجليزي السير توماس مور فهي «المساواة»، وأما حجر الزاوية فى «أطلنطيس الجديدة» التي صورها الفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون، وفي «مدينة الشمس» التي صورها الفيلسوف الإيطالي كامبانيلا، فهو «التقدم الصناعى». وهكذا دواليك فالمدن الفاضلة التي تخيلها المفكرون والمصلحون لا تعد ولا تحصى . وليس بين هذه المدن مدينة واحدة لا تقوم على مبدأ أخلاقي واضح، ينبى عليه كل شيء فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ولكن ما هو المبدأ الذى يقوم عليه عالم يوسف إدريس؟ الإرادة والأمانة. فى هذا يقول:

«الهدف الحياة، والإرادة وسيلة التحقيق، والخطوة المنطقية التالية هي تحديد مسلك الإرادة، أو بمعنى أبسط الخطوة. لا حياة إلا بخطوة، ولا طريق للوصول لاتفه الأهداف إلا بخطوة. لهذا فقد روعى حقا أن الأمور لا تجرى فى هذا الجزء من العالم اعتباطاً.. ليس على مستوى الأسم إنما حتى على مستوى الأفراد. بل إن التخطيط للآن هناك ينبع أصلاً من جنوح الفرد للتخطيط لحياته<sup>(١٢)</sup>.

تقوم «جمهورية فرحات» على فكرة أخلاقية هي الأساس فى كل ما ينبى عليه من صرح اجتماعى وصرح اقتصادى.

وهذه الفكرة الأخلاقية ليست فكرة «العدالة» كما فى أوغسطين، ولا فكرة «التقدم» كما فى بيكون وكامبانيلا، ولكنها فكرة أخلاقية نعرفها جميعاً، ولا نتصور أن تكون فى يوم من الأيام الدعامة الكبرى فى جمهورية من الجمهوريات الفاضلة. وهذه الفكرة فكرة الأمانة.



فالحياة نشاط يبذل للتوسع بالذات والعلاء بها، وكل ظفر بقوة جديدة وسيطرة جديدة هو إيجاب لا قبول، ومنح لا استجداء. وهذا الظفر وذلك النشاط ينبعان من فيضان القوة ويقومان على التبذير وبسط يد القوة، لا على البخل بها والاقتصاد فيها. ونتيجة هذا كله التمزيق والتوتر، وبالتالي الألم. فالألم إذا ينبوع حى من ينابيع الحياة وعين ثرة، كلها خصب وإبداع وإنتاج. «فألم العالم إذا عميق».

إذا كان الألم جزءاً لا يتجزأ من مفهوم يوسف إدريس للحياة، فما هو دور اللذة كمقابل للألم. من تحليلنا لأعماله نرى أن:

اللذة لا تنشأ عن إشباع الرغبة وإرضاء الإرادة، إنما تنشأ عن استمرار الإرادة، وعن انتصارها على كل ما يقف فى طريقها: «إن الشعور باللذة أساسه عدم إرضاء الإرادة؛ بأن لا تكون قد شبعت بعد، بسبيل انعدام الخصم والمقاومة؛ لأن عدم الارضاء هذا يهيج الشعور بالحياة، وهو دافع كبير لاستثارتها، وليس شيئاً يضرها ويؤذيها. وليست اللذة والألم إلا شيئين لاحقين، وظاهرة ثانوية تابعة - وإن ما يريده الإنسان حقاً، وما يريده كل جزء من الكيان العضوى، مهما صغر هذا الجزء، هو الزيادة فى القوة»، وليس تجنب الألم والسعى وراء اللذة وطلبها. ولهذا نرى فى تصورهِ للشخصيات أن الضعيف الشخصية هو المضطرب التركيب الروحى، العديم الوحدة، أما القوى فهو الذى «تتجه فيه كل القوى متوترة، نحو غاية واحدة، وتتضاغط دون صعوبة على شكل نير»، أى أن قواه كلها مرهفة وموجهة إلى غاية واحدة، مكونة بذلك قوة دافعة ضخمة تسيطر عليه وتدفعه دفعا، وكأنها كرة من القوى المركزة المضغوطة تتحرك بذاتها مندفعة نحو تحقيق غايتها الصادرة عن ذاتها وجوهرها. وأبرز مثل على ذلك هو «النداهة».

وقيمة الأشياء ليست فى ذاتها، وإنما الإنسان هو الذى يضع القيم للأشياء. فهى تنشأ عن موقف الفرد بالنسبة إلى الأشياء تبعا لطبيعته وجوهره، أو موقف مجموعة ما من الناس، كبرت أو صغرت إذا اتفقت على وضع قيمة معينة لشيء بالذات. فهى تتوقف إذا على الفرد، أى على من يعطى القيم، وليس للشيء دخل فى تقدير القيمة وإنما هو على الحياد، إن صح هذا التعبير؛ فخالق القيم إذا هو الإنسان.

لذا فعين يوسف إدريس لا تهتم بالجمال الخارجى، فهى ليست رومانسية مثل عين توفيق الحكيم فى «عودة الروح»، أو عين هيكى فى «زينب»، أو عين طه حسين فى «دعاء

الكروان».. إن عين يوسف إدريس لم يبق فيها من الرومانسية سوى قطرات قليلة بحيث تحس أحياناً أنه فنان محنك لا يعرف الشاعرية فى الطبيعة أو فى النفس، بل إنه يرفض بإرادته وتصميمه أن يكون شاعراً. ففى الشاعرية قدر من الخيال والوهم، ولماذا يتخيل، ولماذا يتوهم؟ والواقع أمامه خصب غنى، واكتشاف الواقع عنده يثير دهشته، وكأنه يريد أن يقول لنا إن الواقع - كما يراه - يسيطر عليه ؛ لأن الواقع عنه أغرب من الخيال.. يبدو لى أنك إذا وضعت أمام يوسف إدريس منظرًا جميلاً فإن هذا المنظر لن يثيره أو يبهره. إنه سيظل يقلب فى هذا المنظر من كل الجوانب بشك فاحص حتى يثبت لك أنه يخفى وراء مظهره أشياء أخرى مؤلمة. إن عمال الترحيلة فى قصته لا يسرون وهم يرددون المواويل والأغاني، كما يمكن أن تتصور العين الرومانسية.. أبدا إنهم فقط يعملون ويتألمون<sup>(١٣)</sup>

فليس المطلوب إذا أن تحيا حياة طويلة، وإنما أن تحيا حياة حافلة خصبة زاخرة، ولا بد بعد أن تأتى لحظة تشعر فيها بأن نضجك قد اكتمل، وأنت لا تستطيع أن تعلو أكثر مما علوت، فتشعر بحاجتك الشديدة إلى الموت ؛ لأنه التاج الذى تتوج به كل حياتك.

هذا هو عالم يوسف إدريس. عالم تصوره فى إطار نظرية نيتشه ودارون وأشبانجر وشوبنهاور. لنر الآن كيف ترجم ذلك العالم كله إلى عالم الأدب، وفى ضوء مذهبه الأدبى.

والسؤال الآن ما هو مذهب يوسف إدريس فى الأدب؟

إن يوسف إدريس الفنان لا تختلف حياته أبدا عن عمله الفنى ؛ كلاهما منفتح على الآخر شديد الصلة به، حتى إنه ليفكر فى أمور حياته كما لو كانت حياة بطل من أبطاله وكما لو كانت قصته، إنه ليفكر فى القصة أو بطلها أحياناً كما لو كانت حياته الواقعية التى يزاولها. وهو لا يكتب إلا إذا انفعل بالحدث ؛ لذا يقول:

إن مشكلتى دائماً أنى لا أستطيع أن أكتب لأن من «واجبى» أن أكتب، ولم أجرب أبدا أن أفرض على نفسى موضوعاً، ولا أن أعطى لموضوع بالذات حق الأولوية فى الخروج إلى حيز الوجود. ولقد انفعلت بكل ما رأيت فى الجزائر قبل الاستقلال وبعده، ولكن يبدو أن الانفعال لم يكن قد نضج إلى الدرجة الكافية لكسر القشرة الإرادية والخروج

إلى الحياة<sup>(١٤)</sup>. ولكن الأمر أبدا لم يخل ولن يخلو من كاتب أو من شاعر لم يتخذ الكتابة مهنة ؛ ذلك أنها ليست فى الحقيقة مهنة، إلا إذا كان الاستشهاد مهنة أو التضحية بالذات صنعة.

إنها أصلا رسالة هدفها الدائم تغيير الحياة كى تتلاءم مع رؤية الكاتب أو الشاعر وقوانين كونه الخاص. إنها أصلا قضية حياة أو موت بالنسبة إليه: إما أن (يفعل) بالكتابة شيئا، و(يغير) من عالم جاء ليختلف معه، ولو ليغير من نظرتة إلى الجمال، إما أن يفعل هذا أو يموت. بل لكى يفعله لابد أن يموت، فما تغير شيء فى الدنيا من تلقاء ذاته ولا باقتراح. إن الأشياء لا تتغير إلا بمعركة ؛ إلا أن يأخذ رسالته (حتى لو كانت إضحاك الناس) جدا لا هزل فيه، ولو وصل الأمر حد استشهاد؛ كى يضحك الناس.

إن الميزة الجوهرية الأولى للفن، كما نظر إليه نيتشه الشاب، هى قدرته العظيمة على إحداث التطور الروحى . فللفن مقدرة سحرية هائلة على فتح آفاق روحية جديدة، وتهيئة صورة من صور الوجود جليلة سامية، يستثيرها بما له من قوة إحياء هائلة<sup>(١٥)</sup>.

ويرى يوسف إدريس أيضا أن قول الشعر تضحية بالنفس، أو لابد أن يكون تضحية بالنفس ؛ تماما مثل الفدائى الذى يمسك بالمدفع ويخوض القتال مؤمنا أنه ميت لا محالة وأن نجاته هى الشذوذ<sup>(١٦)</sup> ويستطرد فيقول:

«فى أحيان نقرأ ونتسلى، نادرا جدا فقط ما نقرأ ونهتز اهتزازا عميقا بما قرأناه، بحيث إننا نصبح بعد القراءة غيرنا قبلها، بحيث حقيقة نتغير.. نعتق مبدأ آخر، نتخذ من الحياة موقفا آخر، يتغير هدفنا من الوجود، من عقلنا تستأصل مسلمات، فى وجداننا ينمو مثل آخر أعلى<sup>(١٧)</sup>.

إن مهمة الأدب أن يزلزل وجداننا ويفجر فينا الثورة وربما غير مجرى التاريخ ؛ ذلك أن الأدب ليس مجرد شعر وكلام جميل ؛ إنه فعل شعرى ما دام قد كتب من موقف نفسى صادق. وفى حديثه عن مذهب يوسف إدريس الأدبى<sup>(١٨)</sup> يقول شكرى عياد:

ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثرا غير قليل بدعوة الأدب الهادف، ولكن طبيعة الفنان الأصيل فيه لم تكن لتطاوعه على تحويل فنه القصصى إلى تمارين هندسية لإثبات «مطلوب» معين. إنما التغير الأساسى الذى حدث له فى هذه الفترة هو أنه تحول

- إلى درجة كبيرة - من كاتب واقعى إلى كاتب ملحمى ، وقد يكون لهذه الكلمة الأخيرة وقع غريب نوعا فى هذا المقام، فلا بأس من شىء من الشرح. إن الرؤيا الملحمية للحياة تقوم على الإيمان بوجود الأبطال.. أبطال لا يتسلل إليهم شىء من الضعف الإنسانى إلا بالقدر الذى يتغلبون عليه فى سر ليظهر مبلغ قوتهم. وليس الأبطال فى الملاحم أفرادا، ولكن البطولة فكرة تتغلغل فى العمل الملحمى كله. فنحن لسنا أمام بطل أو أبطال معدودين، بل أمام عالم من الأبطال، منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار، ولكنهم جميعا يأخذون من هذه البطولة بنصيب. ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعى الجماعى ، وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة. وقد التقط يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص. وظهرت الرؤيا الملحمية فى أعماله التى بدأت تميل إلى شىء من الطول، ومنها ما لمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب، مثل «قصة حب» و «الجرح»، ومنها ما كان موضوعه بعيدا.

إن شخصياته وأحداثه وأماكنه، رغم قسماتها المصرية الأصيلة، وبفضل هذه القسمات المصرية الأصيلة، هى فصول فى قصة البشر عامة، فصول فى تاريخهم الفكرى والعاطفى الشامل.

هذا يعنى أنها تعبير عن قوانين أصيلة ينبض بها القلب البشرى الكبير.

ويوسف إدريس فنان من نوع خاص، وهو نوع نادر وأصيل. فهو فنان يعيش الحياة التى يكتب عنها بكل عواطفه وأعصابه، وأكاد أقول دون أى مبالغة، إن الكلمة التى يكتبها يوسف إدريس هى قطرة من دمه، أو هى جزء من جسده<sup>(١٩)</sup>. إنه فنان لا «يتفرج» على الحياة ولكنه يعانىها بعنف وقسوة، ويقدر ما أشعر بالسعادة والمتعة فى قراءة أدب يوسف إدريس فإننى أشعر أحيانا بالخوف ؛ لقسوة ما يقدمه إلينا هذا الفنان وعنفه ومرارته فى بعض الأحيان.. والقسوة والعنف والمرارة فى فن يوسف إدريس هى كلها ثمرة للصدق مع النفس والناس والحياة. ولأن يوسف إدريس صادق إلى هذا الحد المر القاسى؛ فهو يتعذب دائما بكتابته ويتعذب فى هذه الكتابة. ولذلك تعرض يوسف إدريس للمرض والتعب العصبى ، ثم تعرض أخيرا لهذه الأزمة الصحية التى أبعدته عن مصر تسعة أشهر كاملة قضاها فى مستشفيات لندن.



يقول نيتشه إن «أهم حادث في حياة الإنسان هو اللحظة التي يبدأ فيها بإدراك ذاته وجوهره، ونتائج هذا الحادث قد تكون جليلة خصبية، وقد تكون مريعة ضارة»<sup>(٢٠)</sup> هكذا بدأ يوسف إدريس - مستفيداً من قراءته، في علم النفس بوجه عام وفرويد على وجه خاص - بدراسة الشخصية المصرية.

هناك أربعة نماذج بشرية معروفة ينقسم إليها الناس وفق علم النفس الحديث، فهناك الشخصية الشيزودية الميالة للانطواء على الذات والازدواج، وهناك الشخصية البارانودية التي تسيطر عليها فكرة واحدة متسلطة تصبغ كل أقوالها وأفعالها، وهناك الشخصية المرحية الاكتئابية التي يحكم مزاجها موجات مرح واكتئاب، وأخيراً هناك الشخصية القهرية التي يتسلط عليها ويحكمها ويسيرها عدد من الهواتف القهرية النابعة من داخل صاحبها.

إذا كان القياس للشعوب صحيحاً، فالشخصية الألمانية هي من النوع الأخير... النوع الـ obsessive خاضع خضوعاً كاملاً لقهر الإحساس بحتمية النظام والانتظام والدقة والكمال.. حتمية العمل، لا كمصدر لأكل العيش أو التمتع بالمركز، إنما كطريقة وحيدة لإثبات الوجود. إن الألماني إذا لم يعمل يجبن أو يموت.

هذه شخصية في الغالب لا يمكن أن تخضع للعاطفة أو نزواتها إنما تسيرها إرادة عقلية كاملة. ومن العبث أن تحاول إثارة عواطف الألماني بوسائل عاطفية، إنه لا يملك إزاء شيء كهذا إلا الضحك سخريه. فحتى عواطفه لا يمكن أن تصل إليها إلا من خلال عقله. إنه كالعقل الإلكتروني الذي لا يستجيب لأي مؤثر سوى «البروجرام» الذي يغذى به، هذا البروجرام يمضى ينفذه الألماني بالضبط كما أنزل وإلى الأبد، ما دام لم يقع شيء أو يواجه بمشاكل تدعوه إلى إعادة التفكير، حتى يصل إلى مفهوم جديد آخر يمضى ينفذه بكل ما يملك من ذرة قدرة، حتى يتغير مفهومه بمفهوم آخر وهكذا.

هذا النوع بالذات يكاد يكون عكس نوعنا نحن المصريين. فنحن من النوع المرحي الاكتئابي، المنتقل دوماً من موجة مرح إلى موجة اكتئاب، وهكذا. المسيطر على حياة نوعنا ليس هو الإرادة النابعة من مفهوم عقلى للحياة، إنما المسيطر في الغالب يكون العاطفة. حتى القضايا العقلية المحضة لا سبيل إلى إيصالها لعقل المصرى إلا بأن «ينفعل» بأهميتها عاطفياً. عقله قادر على الفهم والاستيعاب والاقتناع، هذا صحيح،

ولكنه أبدا لا يحول اقتناعه هذا إلى عمل إلا فقط حين يتحرك عاطفيا أو يرتبط بهذا المنطق أو الرأي ارتباطا، مهما كانت سلامة الرأي أو معقوليته.

العمل بالنسبة لشخصيتنا فى الغالب عبء تفرضه احتياجات الحياة، ننتهى منه بأسرع ما نقدر لتتفرغ لمهتنا الرئيسية: أن نساعد ونحيا بسعادة، أن نضحك ونمرح ونفرفش.. باختصار أن نعيش. عند الألمانى نوع الحياة غير مهم بالمرّة، المهم هو نوع وكم العمل.. هنا اهتمامنا الأساسى منصب أولا على كيف نحيا الحياة، وفى الدرجة الثانية أو حتى الثالثة يأتى الاهتمام بالعمل. الزمن مثلا مهم جداً فى ألمانيا ؛ لأنه مقياس العقل للحياة. الزمن عندنا غير مهم ؛ لأن لكل منا زمنه الخاص، بل حتى لمزاج كل منا زمنه الخاص. و«ساعة الحظ ما تتعوضش».. إذ مقياس الوقت ليس هو كميته ولكن المقياس الحقيقى للوقت هو نوعه، ومقياس الحياة هو مقدار ما تحتويه من ساعات متعة، وليس ما احتوته من ساعات كدح وإنتاج. نحن فى الحقيقة نكره العمل ؛ لأنه يمنعنا أن نحيا، وهم يموتون عملا ؛ لأن العمل لديهم فى حد ذاته - أحلى متع الحياة، أسعد لحظات الحياة.

والشخصية الألمانية، وقد جاء أوان الحديث عنها، شخصية نادرة التكوين بلا شك. وإذا كان استنتاجى صحيحاً فلا بد أن كل شعب من الشعوب له شخصية وملامح نفسية تتشابه إلى حد بعيد مع النماذج والملامح النفسية التى ينقسم إليها الأفراد العاديون أنفسهم.

فمن طبيعة الشخصية القهرية أيضاً قابليتها للتمسك بإيمانها بالأشياء ومقاومتها أى إيمان جديد.. باختصار إذا كنا نسمى أجهزة الدعاية وصناعة الكتاب والفيلم والصورة أجهزة صناعة العقول، فإن العقل الألمانى من أسهل عقول الدنيا قابلية للصناعة والتشكيل ؛ ذلك أنه، بحكم تكوينه أيضاً، شعب غير شكاك. إنه يقبل منك ما تقوله ويظل يصدق حتى يثبت له أو تثبت له الظروف كذبك، وحينئذ لا يعود يصدقك أبدا حتى لو كانت كذبتك تلك الأولى والأخيرة. الناس عنده إما كذابون تماماً أو صادفون تماماً. وهو يأخذ كلامك من معانيه الأولى المباشرة ؛ فطبيعة الشخصية القهرية أيضاً أنها لا تعمل الخيال كثيراً ؛ فالخيال نوع من الكذب، أو بالأصح ليس من فصيلة الحقائق. وفصيلة الحقائق هى وحدها التى يؤمن بها الألمانى ويصدقها. والخيال ذاتى وكذاب ويدعو أحيانا لإعادة النظر. وإعادة النظر أمر غير مرغوب فيه لشخصية

همها الأول أن تعمل، ولهذا تغذى عقلها بأى برنامج تقبله العقول حتى تمضى كالقطار إذا وضع فوق القضبان، همها أن تبلغ بحركتها أقصى سرعة، وتحقق الأهداف.

وهكذا عرفت حقيقة أخرى عن الشخصية الألمانية. إن تركيب الشخصية القهرية يحتم أن يكون إيمان الشخص كاملاً بالجهاز الذى يحركه وبالبروجرام الذى يغذيه. وإيمان الشخصية الألمانية بقدراتها إيمان يبلغ حد العبط أحياناً، أو بالضبط حد الغباء. إن الغباء الألمانى المشهور ليس نتيجة قلة الذكاء أو الحيلة، ولكنه نتيجة لتولى الشخصية الألمانية نفسها مهمة إلغاء كل قدرات العقل التلقائية على التصرف.. فهم لا يعترفون أبداً بما يسمى لدينا فكرة اللحظة أو وحى الساعة. ما لم تكن الفكرة قد نشأت ونوقشت واطمأن الشخص تماماً إلى سلامتها بحيث يركبها فى عقله وتصبح جزءاً من برنامج هذا الجهاز الإلكتروني، فإنه أبداً لا يمكن أن يحفل بها أو ينفذها. لقد اختصروا وظائف كثيرة من وظائف العقل بحيث لم يعد له إلا وظيفة أن يناقش ويقتنع أو يقنع. وحاولوا بالنظام المطبق والقانون أن يجنبوا إنسانهم حاجته إلى التصرف الفردى أو المبتكر أو التلقائى. وهكذا فإنه رغم دقة نظام المرور مثلاً وصرامته فحوادث المرور هناك أكثر منها هنا، السائق المصرى باستطاعته إذا لمح الخطر أن يتصرف، ربما حسبما تعلم أو تعود، السائق الألمانى إذا رأى الخطر ماثلاً ولم يكن لديه فيما يعرفه من نظام وقوانين للطريقة التى لابد عليه اتباعها لمواجهة ذلك الخطر فإنه لا يقدم على أى تصرف بالمرّة. ويظل ماضياً إلى الخطر حتى الكارثة.. وكأنه بطل تراجيديا وليس إنساناً من أهم ملكاته قدرته على التصرف اللحظى المبتكر.

ظروف العزلة فى اليابان، والإحساس أنهم الأقل قامة وشكلاً وحضارة من آسيا والصين، ظروف ألمانيا التى مكنتها شخصيتها من أن تتفوق دائماً وتحاول التسيد على القارة أو العالم، بحيث يتكفل الجميع، أكثر من مرة، ضدها.. بهذه الظروف كلها لم تعد الشخصية اليابانية مجرد شخصية شيزودية. ولا الألمانية مجرد نمط قهرى. لقد نما الازدواج فى اليابانية حتى بلغ مرحلة الإحساس الخطير بمركب النقص الذى يكاد يدفعها إلى الانتحار عملاً وقوة طلباً للتفوق، وبلغ مرحلة الإحساس الخطير بمركب الكمال فى ألمانيا إلى حد الإيمان الأعمى بالنفس، والكفر الأعمى بالآخرين، إلى حالة المرض. والغريب أنه، وكلاهما على طرفى نقيض، هذا يريد الانتحار تفوقاً أو التفوق انتحاراً وهذا يريد الانتحار كمالاً، يلتقيان لقاء مروعاً مخيفاً، لقاء المرضى بالكمال وبالتفوق، لقاء الحاسين بالسيادة على الدنيا فعلاً بأولئك المتطلعين إليها.



وبالمقارنة فإن الفرد المصرى أذكى، ولكن ميزة الذكاء الأسىوى المتوسط أو الألمانى أنه موجود فى مجتمع ذكى، مجتمع يعرف قيمة الذكاء .. ويهيئ له كل السبل، ويعرف كيف يخلق النظام الذى يتيح لأذكىاء كثيرين أن يعملوا معا، أن يحدث هذا التعاون الذكائى الكامل، ذلك الذى يصنع فى الحقيقة أى حضارة أو صناعة أو حتى فن، وبالتالي يصنع الإنسان ويدربه ليكون أذكى وأذكى ، بحيث يعوض بالإرادة ما افتقده بالوراثة، حتى يصبح ذكاء المرء محسوباً له، وليس كالحال هنا محسوباً عليه ؛ فهو يكتشف فى كل فرد مكن طاقته وتفرد وقدراته، وفى مكانها الصحيح يجيد استخدامها.

ويستفيد يوسف إدريس من قراءته فى علم النفس الجشتمالى ليحدد الداء، ويقول: الداء واضح وظاهر.. لا يمكن أن يوجد شعب وحدته الفرد. إن الشعب ليجد - أى شعب - وحدته مجتمع أصغر. وما لم يكن أفراد منظمين بطريقة أو بأخرى فى هذه المجتمعات الأصغر. فالنتيجة أن شعباً كهذا ممكن أن يكون تعداده مائة مليون فى حين أن حاصل قوته تقل بكثير جداً عن مجموعة، بينما شعب آخر تعداده عشرة ملايين من الأفراد يكونون مجتمعاتهم المختارة الأصغر لتكون بدورها المجتمع الواحد الأكبر، تكون حاصل قوته أكثر بكثير جداً من الملايين العشرة. فالعمل كمجتمع لا تكون نتيجته حاصل جمع مجهودات أفراد، ولكنه يكاد يكون حاصل ضرب مجهود الواحد فى الآخرين، وليس حاصل جمع أو أحياناً قسمة.

وأطفالنا يولدون عباقرة بالقياس إلى أطفال العالم ومفروض أن يتسلمهم نظام حياة ينمى هذا الذكاء الفردى ويربيه ويدربه على تكوين مجتمع ذكى يعمل طول الوقت، ويطور نفسه بحيث يستطيع باستمرار أن يستوعب ذكاء أفراد، وبذكائهم الجماعى يحيا ويتقدم ويخترع وينتج. ولكن ؛ لأن عكس هذا ربما هو الذى يحدث، بحيث يجد الفرد الذكى نفسه فى حالة صدام مع مجتمع قاصر عن استيعاب ذكائه، حيث يتحول بذكائه لخدمة ذاته أو بالأصح الدفاع عن ذاته وهكذا.

ولكن الذكاء وحده ليس كل شىء..

فبجانب الذكاء لابد من أشياء أخرى.

فلكى تلوى عنق التاريخ لابد من عمل شاق.

والتصدى للعمل الشاق طموح إنسانى مشروع.

ولكن الطموح فى حاجة إلى قوة وقدرة ورصيد.



آن الآوان أن نتعلم مواجهة الحقائق. إن الجهد البشرى هو الرأس مال الأول لأى شعب، ومهما قلت الموارد فإن تنظيم هذا الجهد وتوظيفه هو الوسيلة الأولى لإقامة أى دولة وأى نظام وأى ثورة أو صناعة.

كثيراً ما ساءلت نفسى.. لماذا لا يبدو للزمن فى بلادنا هنا أية أهمية؟ لماذا يسير كل شىء كما لو كنا خارج نطاق الزمن، كأننا إلى الأبد سنحيا، كأن الزمن لن يفاجئنا وينقض علينا يوماً ويقتالنا اغتيالاً.

المشكلة أن نعجل بأن نبداً، فكل ثانية من الزمن تمر تموت من أعمارنا ثانية ولا تعود تحيا أبداً. وكل ثانية زمن تموت تموت معها ثانية إرادة. وإذا كان فى نيتنا أن نموت فلا شىء يدعو حينئذ للتعجل أو اليقظة، أما إذا كان فى نيتنا أن نحيا، فمن المستحيل ما دمنا قد اخترنا أن نحيا أن نؤجل الحياة.

لا تتس نفسك وأن تتفرج. وجنبا إلى جنب مع الزمن يأتى الاقتصاد فى كل شىء. المحافظة على الزمن هى المحافظة على ثروة لا تراها العين، والاقتصاد والتقشف هما المحافظة على الثروة التى تراها العين.

### ٣.

يقول يوسف إدريس عن قصة رجال وثيران إنها قصة مستقلة تماماً، حوادثها وإن كانت تدور فى أسبانيا إلا أن بطلها هو الإنسان، فى أسبانيا أو فى أى مكان. قصة كانت ولا تزال تثير دهشتى، فلم أكن أتوقع من مرة واحدة شاهدت فيها مصارعة الثيران بعد ظهر ذلك اليوم من أيام أغسطس المديرية، وفى ملعبها الكبير، آخر ما كنت أتوقعه أن يختمر خلال ساعتين عشتها مع المصارعة والثيران والمصارعين هذا العمل، أو أى عمل آخر حتى لو كانت سلسلة من المقالات.

وتتناول القصة قضية البطولة الملحمية وأبعادها. فهذه الأنواع من البطولة.. بطولة أن يواجه الإنسان الخطر بقلب جرىء، ويرى الكارثة أمامه تهدد حياته فيقتحمها غير هيب أو وجل. بطولات كهذه خلقتها وغرستها العصور التى كان المجتمع فيها يعتمد على الإنسان الفرد، ويهمه أن يمجده ويجعل منه البطل، عصور الآحاد القليلين الكبار. بطولات كهذه اندثرت وحلت محلها أنواع أخرى وأنماط، أنواع متتابعة، مجتمعات ازدحمت ولم يعد الفرد فيها يواجه القدر أو الحظ أو العدو وحده. العداوات

أصبحت جماعية، والمواجهات جماعية.. والعصور عصور الأفراد الكثيرين الصغار، وقوى الطبيعة المتعددة التى استؤنست على هيئة آلات كما استأنس الأجداد الحيوانات البرية والوحوش. عصور القوة التى لا تتركز فى شيء واحد بعينه حتى لو كان فردا نابغة عظيما هرقلى القوة. القوة فيها موزعة متشابكة متعاونة أو متافرة، قوة مستحيل أن تحدها أو تعزلها، ولهذا فمجال البطولة لم يعد أن يواجه الإنسان وحده الغريم وبطولة يصرعه ؛ إذ الغريم هو الآخر لم يعد فردا أو شيئاً بعينه، الغريم هو الآخر مجموع قوى منبثة فى مجموعات من الكيانات. وعلى أسس مفهومة من البطولة يميز يوسف إدريس بين مفهومين من الرجال : رجل المدينة ورجل الحضارة. وحياة رجل الحضارة، كما لاحظ شبنجلر، تتجه إلى باطنه وداخل ذاته، أى إلى أعماقه وقواه الخصبة التى يفيض بها، بينما حياة رجل المدينة تتجه نحو الخارج، أى نحو المكان المحيط به، ووسط الأجسام المادية والحوادث الصادرة من البيئة والوسط. ذلك لأن الرجل الأول يعطى ويمنح ويذلل ما لديه من ثروة وغنى روحى يسخو به على الآخرين، بينما الرجل الثانى يجد نفسه عقيما، فقيرا من كل ثراء ذاتى، وقوة حية تشيع فى روحه ويستطيع أن يعيش عليها، فيضطر تبعا لذلك إلى سد هذا العجز بالالتجاء إلى القوة الخارجة عنه، يستجديها ويأخذ منها ما تسمح هى بإنفاقه. ثم إن الرجل الأول يشعر فى داخل نفسه بصورة جامحة تدفع به إلى البذل والفيض بقوته، كى يصرفها ويخفف من ضغطها المتزايد الشديد، بينما رجل المدينة يحس بأن هناك عوائق وسدودا تقف دون حرية الخلق والابتكار لديه، بوجوب القيام بفحص دقيق لما هو موجود فى الخارج، كى يستطيع أن يطبق عليه ويستخدمه. ومن هنا نجد العقل وأقيسته تسود حياته، وتشغله فى كل عمل من أعماله : فهو يقدر الدخل والإنفاق ويجرى الحساب والموازنة، ويحسب المنفعة والنتيجة، بينما الفرائز وما تشتمل عليه من قوى زاخرة غير واعية هى التى تسير الحضارة.

والأخلاق عند رجل المدينة غيرها عند رجل الحضارة : فالأولى أخلاق شعبية والثانية أخلاق بطولة، على حد تعبير أشبنجلر. لأن الأول ينظر إلى الحياة والعالم من وجهة نظر الحاجة اليومية والواقع الملح، ويحاول جهده أن يتجنب واجب الحياة الثقيل. أما الثانى فيفهم واجب الحياة بكل ما فيه من مصاعب ومشقة، وما سيلقاه فى تحمله من آلام، لكنه مع ذلك يقبل هذا الواجب، ويُقبل على أدائه فى رضا وغبطة، بل وفى شيء من الزهو والتفاخر.

وعلى أساس تلك التفرقة رسم يوسف إدريس شخصيات كثير من أبطال قصصه ورواياته، ولو أخذنا كمثال لهذا المنحنى رواية البيضاء لوجدنا أن حمزة كان يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن قضيته.. كان يوضح نفسه من خلال توضيح قضية الثورة. لم يكن هناك ما يفصل بين ذات حمزة الثورى وبين قضية الثورة نفسها. أما يحيى فكان يتحدث عن قضيته دائماً كشئ منفصل عن نفسه. كانت الثورة دائماً شيئاً مستقلاً عن ذاته أو جزءاً التصق به ولم يتم من داخله.

من اللحظة الأولى لم يفصل حمزة بين ذاته وبين الآخرين، بل إن ما ينفذه فى لحظات يأسه هو إحساسه بالامتزاج الكامل بالآخرين. أما يحيى فقد كان ينظر إلى الآخرين باعتبارهم أغراباً وجزراً أخرى متفردة تفصلها عن ذاته بحار عميقة.

كان حمزة كيانه متماسكاً.. إذا فكر ركز فكره كله على ما يشغله، وإذا اندفع اندفع بجماع كيانه، وإذا أصابته خيبة تراجع كتلة واحدة، وإذا شرع يتغير تغير موقفه عن كل شئ. أما يحيى فقد كان دائماً منقسماً قسمين. كان عضواً فى جماعة ثورية ولكنه متمرد على أسلوبها فى العمل.. كان يعجب بزعيم الجماعة ويؤمن بعبقريته ولكن تخالجه الوسوس فى أمانته. كان معجباً بثورية سانتى حبيبته البيضاء ولكن يريد أن يوقعها كأنثى فى حباله. فلما أحبها لم يكن يريد أن يتزوجها وكان يحب أهله الفلاحين، ولكنه لا يستطيع أن يقيم بينه وبينهم علاقة ورابطة حقيقية، وكان يتعاطف مع العمال الذين يعمل طبيباً لهم، ولكنه لم يستطع أن يقدم لهم فكره رغم أن قضيته كانت ثورتهم.

والدين والحياة الدينية الخصبة القوية الحية من ميزات الحضارة : تجدها فى كل مظاهرها من فن وعلم ونظم اجتماعية وسياسية ؛ لأن حياة الفرد الداخلية ثرة فنية بينما المدنية تكاد تخلو من الروح الدينية، وتفتقر منها شيئاً فشيئاً. فلسنا نقصد بالدين والروح الدينية هنا مظاهر الدين أو اتباع تعاليم دين معين، إنما نقصد هذا الفنى الروحى ، وتلك الحالة النفسية العميقة، التى يشعر الإنسان فيها بقوة وقدرة عظيمة على الإيمان بشئ والتعلق به والإخلاص والتفانى من أجله والابتهاج بالتضحية فى سبيله، أيا كان هذا الشئ.

فرجال وثيران عمل يجسد فكرة نيتشه عن الحياة.



إن الحياة لا تستطيع أن تحيا إلا على حساب حياة أخرى ؛ لأن الحياة هي النمو، وهي الرغبة في الاقتناء، والزيادة في الاقتناء. وما دامت الحياة نموا ورغبة في الاقتناء، فإنها محتاجة إلى شيء آخر خلافاً وخارجها كي تتحقق. فكأن الحياة إذا إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال. وطابعها المميز هو الاغتصاب وهضم ما للآخرين. فهي إذا عنصر إفتاء وهدم وإيذاء، ولا يمكن أن تفهم على غير هذا النحو.

لكن هذا الاستيلاء والإفتاء لا يمكن أن يتمّ دون أن يصادف مقاومة، بل لابد للحياة الواحدة من أن تجد مقاومة من أنواع الحياة الأخرى التي تصطدم وإياها. ولهذا فإن الحياة «كفاح دائم» بشرط أن نفهم هذه الكلمة فهما واسعا عميقا يجعلنا نفهم العلاقة بين السيد والمسود بوصفها نضالا، والعلاقة بين الخادمة والسيد بحسبانها مقاومة. لذا فإذا كانت «الفرافير» تمثل الرفض المطلق في الإنسان للكون وكل ما فيه من ضرورات وأغلال، فإن «المهزلة الأرضية» تمثل على العكس من ذلك القبول المطلق في الإنسان للكون وكل ما فيه من ضرورات وأغلال، «مجسدة في الأخطاء والخطايا الملازمة للوجود الإنساني تحت أسر الضرورة والأغلال».

وسر الوجود كله والغاية الأولى والأخيرة منه هي في هذا النمو المتزايد القائم على ما فيه هو نفسه من قوى كامنة. فالغاية من الحياة إذا هي في «علائها على نفسها» : العلاء لأن الحياة إرادة قوة ؛ أي إرادة نمو وزيادة وإثراء متزايد وخصب متكاثر وتوسع مستمر. وهذا العلاء لن يكون إلا على نفسها هي ؛ لأن هذه الحياة هي كل شيء وليس هناك شيء آخر غير هذه الحياة، فإذا أردنا أن نلخص فلسفة هذا العمل، رجال وثيران، لكنت عبارة : إن «الحياة تعلو على نفسها». وهذه العبارة ذاتها تلخيص تام لكل فلسفة نيتشه في الوجود. ومنها نستطيع أن نستخلص كل ما قال به من أفكار. ذلك لأن أفكار نيتشه ونظريته في الوجود تقوم جميعها على أساسين اثنين : الأول إرادة القوة (وهي موجودة هنا في لفظ «العلاء»). والثاني أن الحياة هي الوجود الحقيقي كله ولا وجود غيرها، أو بعبارة أدق أن هذه الحياة وهذا الوجود (والاثنان بمعنى واحد) هما الحقيقة كلها، وليس هناك مطلقا أي شيء آخر غيرهما مما يسميه الفلاسفة «عالم الحقائق»، في مقابل «عالم الظواهر» كما يسمون هذه الحياة وهذا الوجود.

ونرى أن البطل كما يراه يوسف إدريس يمثل جسرا يعبر عليه الزمان لينتقل من الماضي إلى المستقبل. إنه جسر تمر من فوقه الإنسانية كي تمضي في سيرها من جيل



إلى جيل. فالبطل إذا استمرار للماضى والمستقبل معا. وحياة البطل إنما هي استمرار لنقصان يصبو إلى الكمال، ولا يصل إليه، هو إرادة الحياة أن تعلو على نفسها بأن لا تكاد تبلغ درجة حتى تحاول الانتصار عليها أولا، والسمو عليها ثانية، لترتفع إلى مرتبة أعلى منها، وهكذا باستمرار.

فكان كل درجة من درجات الحياة لا تجد الغاية منها فى شىء مطلق نهائى خارج عن الحياة، وإنما تجدها فى الدرجة التالية عليها، وهى الدرجة التى فيها يحقق ما كان ممكنا فى الدرجة السابقة قدرته على الفعل أكثر وأكثر، والتى فيها تصبح الحياة أكثر امتلاء وأعظم خصبا وثروة. ففى كل درجة إذا نزعة للحياة إلى الارتفاع بنفسها إلى درجة أعلى منها وأغنى وأوسع. وإذا كانت للحياة غاية، فهى هذه النزعة إلى الانتقال من الدرجة الواحدة إلى الدرجة الأعلى عنها، وهى هذه الدفعة إلى السمو بنفسها على نفسها. وغاية كل درجة من درجات الحياة هى الدرجة الأسمى منها، تلك التى ترفع إليها ما كمن فيها من قوى انتقلت إلى الفعل فانتقلت معها الدرجة إلى درجة أعلى منها.

شخصية البطل ينبوع فياض لا يستطيع أن يستنفد ما فيه فرد من الأفراد، أو جيل ما من الناس. ولها قدرة على الإشعاع عجيبة، لا يستطيع الحاضر ولا الأجيال التالية القريبة وحدها أن تعرف الآفاق التى ستمتد إليها وتفزوها. فهى قوة خالقة متجددة فى كل آن، تظهر على الناس فى كل عصر، بصورة قوية جديدة.

ويصف يوسف إدريس لحظة من لحظات الصراع عندما يأتى المصارع بحركة أرعدت على أثرها المدرجات تصفيقا وصياحا كصياح من فقدوا العقول. إن أحدا لا يصدق ما حدث أمام عينيه، لا يصدق أن هذا الشاب النحيل قد أوتى وهو على وشك الموت هذه الشحنات القوية من الجرأة والذكاء وسعة الحيلة، وكأنه لخص تاريخ اللعبة وتراثها والهدف منها.. لأن ذلك بالضبط ما أراده الذين ابتكروا المصارعة وذلك بالضبط ما يريده الجمهور. أن يخوض إنسان بطل فيه كل مؤهلات الجانب الإنسانى الصراع ضد ثور بطل فيه كل مؤهلات الجانب البدائى الوحشى، ويظل الصراع بينهما سجالا أو يكاد بحيث لا تحدث المواقف الفاصلة نتيجة ضعف أحد الطرفين، وإنما تنتج رغما عن الاثنين معا وبسبب تعادل قوتهم فى الصراع. وحين يحدث ذلك الموقف الفاصل الإجبارى ويصبح على الإنسان فيه أن ينقذ نفسه فعليه ألا ينقذ نفسه كيفما

اتفق وبأية وسيلة، وإنما عليه أن يختار أكثرها جرأة وحثقا وذكاء، أن يختار الطريق البطولى بحيث لو نجحت وأتخذ بها نفسه استحق البطولة عن جدارة، وبحيث لو فشلت ومات اعتبرت ميتة أبطال وخلد ذكره». فالحياة التى تريد أن تملأ، والإرادة التى تريد أن تتحقق فى صور أجل وأعلى ، لابد لها من أن تحرص على طلب المقاومات بنفسها وأن تستثير الخصومات وألوان النضال طائفة مختارة، وأن تخلق لنفسها حالة توتر دائم سواء أكان هذا بينها وبين نفسها، أم بينها وبين الأشياء الخارجة عنها. فالحياة السامية حياة تتشد الخطر وتلح فى طلبه، ولا تستطيع أن تتصور وجودها دون تصوره محفوفًا بالأخطار، محاصرا بالتهديدات، مضغوطا عليه، ومسورا بالمقاومات. فكأن إرادة القوة إذا هى فى الوقت نفسه «إرادة الخطر» : «أن يجعل الإنسان حياته فى خطر : هذا هو نتيجة إرادة فياضة سخية ؛ لأن كل خطر كبير يستثير حبا للاستطلاع بنسبة ما لدينا من قوة وشجاعة». لشخصية البطل، وهى الكائن العضوى النامى، الذى يكشف فى كل يوم عما اشتملت عليه البذرة من قوى خصبة، وقدرة فائقة، كانت كامنة فى البذرة، فلما ماتت ظهرت وازدهرت، وكشفت عما احتوته من حياة وحيوية. فهى إذا أصدق من التاريخ، وأحرى منه بالتعبير عن حقيقة البطل. فالبطولة هى خلق وإبداع، وفى الخلق إفناء واستهلاك، وكلا هذين يحدث الألم. وكل إنتاج وكل ولادة لابد أن تكون مصحوبة بالألم. وقيمة البطل فى أنه يخلق ويبعد وينتج ويلد : فليست الغريزة العليا، فى نظره، غريزة المحافظة على الذات، وإنما غريزة السيطرة والفيض والغزو، هى غريزة التوسع بالذات والامتداد فى كل حين والزحف على كل مكان. وهل يتم توسع دون أن تقوم حدود، وهل يكون زحف دون صدام ولا مقاومة؟

ولكنه الإحساس بالأهمية ذلك الذى يدفع الإنسان ليقدم على أكبر حماقة فى العالم كى يظفر به، إنها ليست رغبة فهى البطولة للبطولة ذاتها أو للشخص ذاته، ولكن لإظهارها للآخرين وأمام الآخرين. إنها كالتمثيل وفيها منه الشيء الكثير. الفرق أن الممثل هناك «يمثل» الدور وبمقدار إتقانه «للممثل» وتقمصه لشخصية البطل ينال إعجاب الناس، وهنا الممثل «يقوم» بالدور فعلا، ويقوم به فى مسرحية لا يتخيلها أحد، إنما فى واقع كأنه مسرح، فى حقيقة كأنها خيال، وبمقدار إتقانه للقيام بالدور وجعله الحقيقة تقترب من الخيال يحظى بالإعجاب. أجل! الفرق بين المسرح وحلبة الصراع أنهم فى المسرح يحاولون أن يحيلوا الخيال إلى حقيقة يصدقها العقل، بينما فى الحلبة يحاولون أن يحيلوا الحقيقة والواقع إلى أعمال خيالية لا يكاد يصدقها العقل! فى

المسرح يخلقون من الخيال حياة بطلّة تدفع إلى كره الحياة الواقعية وتغييرها، وفي الحلبة يخلقون من الحياة العادية الخاملة نفسها حياة بطولة حقيقية تدفع إلى نفس الفرض، ولكنها تدفع إليه بقوة أعظم ومفعول أشد. إن الإنسان في بحثه الدائب عن بطولة الحياة وحياة الأبطال مستعد أن يستخدم أية وسيلة، حتى تلك الملوثة بالدماء المقترة بالجريمة. فما أحب الكفاح والنضال إلى نفس هذا الذي جعل من الجهاد الغاية من الحياة، والذي كان يود دائماً أن يعيش في خطراً ويتفق مع نيتشة في القول : «كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عش في خطراً وليس أقتل لفريزة الجهاد في نفسه من صمت الناس عنه وعدم قبولهم تحديه. ولهذا فقد عاش يوسف إدريس في تحد دائم. ومن أجل هذا يقول نيتشة في العبارة الرائعة، التي لا أكاد أجد عبارة أخرى تفوقها أو تدانيها، والتي تحدد رؤية يوسف إدريس ونظيرته في الوجود وسلوكه في الحياة : كى تجنى من الوجود أعظم الثمار، وتتعلم بما فيه، عش في خطراً » أو بعبارة أوجز وأقوى : «كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عش في خطراً».

ولما كانت إرادة القوة لا يمكن أن تظهر إلا بوساطة الكفاح، فإنها تبحث دائماً عن كل ما يقاومها». ولما كانت المقاومة صدا ووقفاً في وجه الشيء المقاوم، أى معاكسة بمعنى عام، فإنها تستلزم بالضرورة الألم. فكان إرادة القوة، أى الحياة والألم لا ينفصلان : «إن إرادة القوة تنزع نحو المقاومات، وتفزو الألم. وفي جوهر كل حياة عضوية إرادة ألم». والحياة في حاجة ضرورية إلى الاستشهاد والمعارضة، ولا غنى لها مطلقاً عن الخصومة والعداوة.

وكلما زاد الألم وتعدد، زادت طاقة الحياة وتعددت القوى التي تحتويها. وبمقدار استعداد المرء للتألم، تكون درجته في سلم التصاعد الإنساني. فأقدر الناس على تحمل الألم، وأسرعهم إلى خلقه والإقبال عليه، أرفعهم في درجة الإنسانية. والمعرفة تسمو والشعور يعلو، بالقدر الذي يكبر به الألم ويزداد التألم. ويسجل يوسف إدريس خواطره من تلك اللحظة فيقول :

وانبهارى كان سببه أنى أدركت متأخراً ومفجوعاً مخنوق الأنفاس بالحزن أنهم أبطال، وأن صديقى هذا الذى اخترته من أول لحظة بطل. ليست البطولة التي تستدعى التصفيق والتهليل، ولكنها البطولة التي تدفع للبكاء والدموع واحتقار النفس لما يمكن أن يكون مترسباً فيها من خوف الموت. ها هم أولاء كما رأيناهم، ها هو ذا كما



رأيناه، كان يدري بالخطر الأكبر الكامن ليس فى هذا اليوم بالذات، ولكن فى كل يوم، فى كل مرة يطأ رمل الدائرة بقدمه، فى كل حياته، ومع هذا لا يتراجع ويقدم، ويلف ويدور ويواجهه حتى يسقط، سقطة، سقطة فى بحر من دمه.

إن الشعوب تصفق بإعجاب له هدف، تصفق لمن يقدم لها ببطولته المصلحة والخدمة العظمى : الرجل اليوم هو من يفيد الناس بطريقة أو بأخرى، من يسيطر على أكبر قدر ممكن من مصادر القوى لا ليدخل بها معركة ضد خصوم، ولكن ليستعلمها ليحقق للناس مطالب وأعمالا عجز غيره عن تحقيقها. وهى بطولة أرقى! ففى الماضى كان الشخص يقوم لنفسه ولجده ولذاته فيصفق له الناس ويمنحونه لقب البطولة، ولكننا فى عالمنا الحاضر نمنح البطولة لمن يقوى لنا وفائدتنا.

إلا أن الحياة لا تحيا على حساب الآخرين فحسب، بل أيضاً على حساب نفسها. فالحياة لابد أن تقتصر على نفسها، بأن تطرح دائماً من ذاتها شيئاً يريد أن يفنى ويموت : «لأبد للإنسان أن يريد الزوال، كى يستطيع إنشاء من جديد... فالتطور : بأن يلبس المرء مئات الأرواح -، هذا هو حياتك، وهذا ما قدر عليك».

ومعنى هذا كله أن الحياة «إرادة قوة»، أى إرادة سيطرة واستيلاء وتملك وتسلط وإخضاع. وهنا يدخل الموت كبعد من أبعاد الشخصية الملحمية التى تسعى إلى الموت - كما نرى فى القصة - بإرادتها وأجمل الأعياد هو الموت الإرادى، الذى يقبل عليه الإنسان طائفاً مختاراً ويجذبه بنفسه إليه. ومثل هذا الموت يكون للأحياء دافعا وحاثا لهم فى الحياة على القيام بأجل الأعمال وأروع الفعال، فيصبح أمنية الأبطال وأمل الممتازين. فمن يمت موتاً إرادياً يمت ظافراً، ومن حوله أناس قد شاعت فى نفوسهم الأمنى وامتلات قلوبهم بالتمنيات والآمال. «وأجل شئ أن تموت، ثم أن يكون موتك وسط الجهاد، باذلاً فيه نفساً كبيرة سامية». كما يقول نيتشة : أول «أولية». كدت أقف صارخاً محتجاً لاعنا هذا الجمهور الجاحد مطالباً إياه بالعودة لتركيز إرادته وهلمه وانتباهه مرة أخرى إلى الشاب الراقد فى الداخل يصارع الموت من أجلهم، ولكن حتى لو كنت قد وقفت وصرخت ومزقت نفسى لما كان لما أفعله أثر، لكأنى كنت أريد أن أقف بجسدى لأمنع ماء البحر من التدفق، أو لأوقف موجة العاتى لأرغمه أن يهدأ حدادا على سفينتى الفارقة. إن السكون حدادا معناه الموت، والحياة والبحر والموج لابد أن تستمر، ولهذا كان لابد أيضاً أن تستمر المصارعة وتستمر الصيحات تتعالى . ويستمر



الصراع يمتص انتباههم، فقد كانوا هم الآخرون لا يزالون أحياء. صحيح كان الحقد الهائل لا يزال ينصب على الثور، وصحيح كان جزء كبير من المتابعين هدفه أن يشهد كل منهم فى النهاية بعينه مصرع ذلك الذى صرع بطله وحبيبه، ولكن هذا لم يمنع أنه فى سبيل تلك المتابعة نسى تمامًا بطله وحبيبه. فأنت فى حيرة، بين أن تقبل وتصدق، وبين أن تستخف وتكذب؟ فالاندماج فى الحقيقة لا يتم بإرادتك أبدا وإنما أنت تجبر عليه، تجبرك عليه الحراب والمآزق والدم النازف والخطورة التى تحقق بالمصارع لدى كل خطوة. وأن ينادى شخص بمبدأ ما بمجرد كلام ربما لا يدفعك هذا للاقتناع به، ولكنك لابد أن تغير من رأيك حين تراه يخوض المعارك الدامية من أجل هذا المبدأ فيعرض نفسه لخطورة الموت ببساطة دفاعا عنه.

وهكذا بنفس منطق اللعبة بالقوة، تجد نفسك فى ردة حضارية تحياها كاملة وتقتنع بها تمامًا، حتى لتبدأ تتحمس وتتفعل لما كان يتحمس له وينفعل الأجداد الأول، وتشمئز مما كانوا منه يشمئزون، وتمنح البطولة أو تقبضها على نفس الأسس والقيم التى كانوا بها يمنحون أو يقبضون.

ومعظم الناس تنتهى ردتهم بانتهاء المصارعة، وحين يعودون إلى حياتهم الطبيعية يزالونها كما كانوا قبلا يفعلون بقوانين العصر وتقاليده، بمقاييس الناس الكثيرين الصغار فى عالم يومهم المزدحم. معظمهم يعرفون كيف يفرقون بين الساحة والحياة فينسبون حماسهم الشديد للبطولة من أجل البطولة على باب الارينتا، وهم أنفسهم الذين بحت أصواتهم هتافا للمصارع وهو يضحى بحياته من أجل أن يمجد قيمة أو يقوم بعمل من أعمال البطولة. هم أنفسهم الذين لا يتورعون عن الكذب فى اليوم التالى والخداع واستجداء الشفقة وإزجاء الملق للرؤساء. هذه مسألة وتلك مسألة أخرى.. هذه ساحة بطولة وأبطال وتلك ساحة حياة لا بطولة فيها ولا أبطال.

وهناك قلة من الناس تفشل فى الاندماج والتصديق، يأبى خيالها الضيق أن يرتد وأن يتصور شيئاً آخر غير ما يزاله فى حياته ويؤمن به ويراه.. من أجل هذا تغادر الأرينتا كما دخلتها ساخرة من كل ما رأت ومن الدم الذى سال بينما تعليقاتها لا تتعدى الحاضرين والحاضرات، وعدد الفاتحات، وهل رأيت فلانة نجمة هوليود والشئ الوحيد الذى يؤلمها هو ثمن الدخول ؛ إذ بنفس قيمته كان من الممكن للواحد منهم أن يحتسى

بضع زجاجات بيرة تعود عليه بالانبساط، أو يأكل أكلة ساخنة تغذى جسده غذاء حقيقيا مضمون الفائدة.

أما أقل القليل فهم أولئك الذين تتأخر عودتهم من تلك الردة التاريخية بعض الوقت؛ إذ تكون التجربة التى خاضوها شديدة الوقع عليهم وعلى تفكيرهم إلى درجة ليس من السهل أبدا التخلص منها. وهذا ما يجب أن يقوم به الفن فى الحياة.

إذن فالعمل يدور حول البحث عن الإنسان الفائق فى صفاته. وتبين القصة اهتمام يوسف إدريس بالعالم الداخلى للإنسان. فهذا الأسلوب التحليلى للمشاعر الإنسانية والرصيد الشعورى واللاشعورى، وتكثيف اللحظة المبهمة وتفجرها الفجائى والتجريب فى شكل جديد، حيث يقطع ويصل ويستأصل ويعيد التشكيل ؛ ليخرج بتشكيل جديد يجسد بؤرة الالتقاء بين الأنا والآخر، وبين الأفعال وردودها، وبين الرؤية الشعرية والنظرة التحليلية.

فهو يختار دائماً «موقفا» من حياة أى إنسان، ثم يقطع منه فترة زمنية قصيرة يجعل منها بتحليله للمشاعر عملاً فنياً. ويوسف إدريس يستخدم فى بلورة هذا التأثير المدهش مجموعة من الأدوات البنائية المتعددة.. بدءاً من السرد التقليدى حتى أكثر الأساليب اللغوية غموضاً وشاعرية وإيحاء.. يخلق تراكيب لغوية جديدة توازى استثنائيتها استثنائية هذا العالم الغريب. ويستخدم تكنيك الحلم أو الكابوس، ويعبر فى جمل المنولوجات المفككة والمبدوءة بالضمير الأول عن حنين إنسان هذا العالم إلى التحقق وتجاوز الإحباط، ويعكس الخروج فى رحلات البحث عن الذات وعن الأشياء توقاً إلى العثور على الذات المهدرة، وعلى النحن الجماعية التى تتجاوز الانحراف عن الجوهر وتحطم جدران الصمت والخوف والغواية. ويشير ذوبان الزمن وتداخل الأحداث إلى مفهوم يوسف إدريس للقصة كوحدة عضوية متكاملة تتوهج بتعبيرات وصور وتقدم الحياة فى شمول حى وحس مرهف. وتعكس روح مبدعها، أى يوسف إدريس نفسه، تلك الروح الشائكة المحلقة دائماً فى الفراغ القائم بين كلية الشعر وجزئية التحليل العلمى ، بين شهوة تغيير العالم وبين إثارة الاكتفاء المريح بتأمله، بين عاطفية الحب التى يفرقها بميله الدائم إلى التحليل وبين عملية الثورة التى يطمسها دائماً بمقدرته الفائقة على وضع إحساسه الذاتى بالأشخاص مكان معرفته الموضوعية بالعلاقات القائمة بينهم. إنه

منذ البداية يصدمك ويشدهك، ويخوض بك في غمار دوامة بشرية تختلط فيها عيونك وعواطفك وعقلك اختلاطا عجيبا. وقد يبدأ بك من نقطة بداية تتدرج بك عبر الأحداث حتى قممتها، ولكنه في أغلب الأحيان يبدأ بك من قلب الأحداث ذاتها، ويطيح بحيادك منذ بداية البداية، ويشركك في مسئولية الأحداث الدوارة المتوترة، انفعالا وفكرا ورؤية.

ولا تكفى هذه المراجعة السريعة لتعرف دلالات كل الأدوات البنائية التي استعملها الفنان، ولكنها فقط إشارة تؤكد وثاقة علاقة هذه الأدوات بنوعية الرؤى التي يطرحها المؤلف.. بصورة تثري معها الأدوات البنائية رؤى الكاتب، وترهب عالمه، وتشير إلى تعدد مستويات المعنى التي تبوح لنا بها أعماله بعد كل قراءة جديدة.

ولعل ذلك يحتاج لدراسات تفصيلية أخرى، فكم هي مثيرة ومغرية تلك القضايا النقدية التي يوحى بها عالم يوسف إدريس القصصى.

## الفصل الثانى

### يحيى حقى وهوية الثقافة فى مصر

فى هذا المقال محاولة ثانية أقدمها إلى القارئ، ساعيا بها - كما سعيت بسابقتها - نحو الإجابة على سؤال هو: ما أهم العناصر التى تتألف منها بنية الثقافة المصرية المعاصرة؟

بدا الاهتمام بالبحث فى موضوع الثقافة فى مصر مع بدء النهضة الفكرية المعاصرة، لا سيما فى أعقاب ثورة ١٩١٩ التى تبلورت فيها مشاعر المصريين فى احتكاكهم بالثقافة الأوروبية. وكان عدد من المصريين المثقفين قد عادوا إلى مصر بعد دراستهم فى أوروبا الغربية، وأبرزهم فى ذلك الوقت أستاذنا طه حسين الذى كان أول من اهتم بشئون مستقبل الثقافة فى مصر، ووضع مؤلفه التاريخى عن «مستقبل الثقافة فى مصر». والجدير بالذكر أن طه حسين كان قد نشأ فى ظل الثقافة العربية الإسلامية بالأزهر الشريف، ثم فى مرحلة انتقالية هى مرحلة الجامعة الأهلية الأولى، حيث بدأ يحتك بالفكر الغربى الأوروبى احتكاكا غير مباشر لم يلبث أن تلتته مرحلة التعرض لهذه الثقافة الغربية فى أوروبا ذاتها إبان بعثته العلمية والثقافية فى فرنسا.

وقد رأى طه حسين أن أقصر الطرق للتطور والانتقال من عهد الثقافتين العربية والشرقية - الذى نشأ هو فيه أول الأمر - إلى عهد الثقافة الحديثة.. بل إلى عهد ثقافة العلم والعقل والفن والوجدان - لا تكون إلا عن طريق التحول الفكرى نحو البحر المتوسط وما وراءه فى بلاد اليونان أولا ثم فى أوروبا الغربية بعد ذلك.

ثقافة مصر إذن ثلاثية الجذور.. فهناك أولاً الثقافة المصرية الفرعونية. وثانيا الثقافة العربية الإسلامية ؛ وأخيراً ثقافة البحر المتوسط واليونان وما وراء ذلك فى



غرب أوروبا، وهى التى أضافت إلى ملامح الحضارة والثقافة المصرية، ولكنها لم تطمس معالمها الأصيلة الفرعونية والعربية، وإنما أضافت إليها ما أثارها على مر الزمن وعلى طريق المستقبل.

لعل سر احتفاظ مصر بأصالتها هو أن الاحتكاك بالغرب بدأ بالحملة الفرنسية الأمر الذى دفع المصريين لصدها والثورة ضدها فى الثورات التى تزعمها الأزهر الشريف وعلماءه. هذا فى حد ذاته بلور فكرة القومية المصرية أو الأنا المصرية فى مواجهة الآخر. ولكن هذا لم يمنع علماء الأزهر من التأثر بالنقلة الحضارية والثقافية التى نتجت عن الحملة الفرنسية على مصر.

وكان الاحتلال الإنجليزي لمصر عام ١٨٨٢، والذى استمر أربعة وسبعين عاما، يعتمد على الغزو وإن اختلف تأثيره - فاشترك مع الحملة الفرنسية فى إيقاظ الوعى الوطنى. والاحتكاك الثانى بالغرب كان عن طريق نقل مظاهر الحضارة الغربية العسكرية والعلمية فى عهد محمد على؛ إذ اعتمد على الأجانب من الفرنسيين والإيطاليين وغيرهم فى إنشاء القاعدة العسكرية الكبيرة التى كانت أساس حكمه. بالإضافة إلى ذلك، نذكر جهود كثير من المستشرقين والمهتمين بالحضارة المصرية القديمة والتراث العربى والإسلامى. هذا بالإضافة إلى الاتصال المباشر مع مراكز العلم والثقافة فى الشرق والغرب عن طريق البعثات الدراسية والمشاركة فى المؤتمرات العلمية، ولا يمكن أن نغفل دور الترجمة. وقد بدأت حركة الترجمة فى مصر الحديثة منذ أواسط القرن التاسع عشر، وأنشئت من أجلها مدرسة الألسن.

وقد ترتب على هذا الاحتكاك كثير من التغيير فى مجالات الاقتصاد والسياسة، بل والفكر السياسى والثقافى العام. ووجد رجال الفكر أمثال طه حسين، ولطفى السيد، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، أن مصر تدخل مرحلة جديدة لابد أن تستعد لها وقام كل منهم بتقديم رؤيته محاولا التأثير فى وجدان المصرى وفكره.

لقد كان من أهم الكتب التى ترجمت كتاب تشارلز دارون أصل الأنواع وقد كانت فكرته معروفة فى مصر منذ أن صدر أول مرة عام ١٨٥٥ فقد قام جمال الدين الأفغانى بالرد على الكتاب فى مقالته «رسالة فى الرد على الدهريين». ولكن ترجمة الكتاب نفسه قام بها المفكر شبل شميل. ويمثل الكتاب عصب الفكر الأوروبى الحديث. إن أعظم ما عرضه هذا الكتاب يكمن فى إحلاله فكرة الصيرورة محل فكرة

الوجود، وفكرة النسبى محل فكرة المطلق، والحركة محل السكون. فى ضوء هذه الفكرة يصبح الوجود الحقيقى هو وجود الفرد. وكل فرد، كما يقول كيركيجارد، هو بذاته عالم، أو وحدة مستقلة. فإن الطبيعة نفسها، كما يقول برجسون، قد جعلت الكائن الحى وحدة منعزلة مغلقة على نفسها. والخلاصة أن الإنسان، فى ضوء الفلسفة الغربية، فرد مستقل بكيانه، مستقل على نفسه. تلك كانت روح الفكر الغربى التى تأثر بها كتابنا فى أوائل القرن العشرين. وقد وجد الأستاذ يحيى حقى أن على الإنسان المصرى والعربى بعد أن حصل على استقلاله أن يتسلح بهذا الفكر. وقد كانت أعماله بداية من قنديل أم هاشم وكذلك قصصه القصيرة دعوة للتوير. وأود أن أقدم للقارئ - هنا - رؤية نقدية لقصة «أم العواجز».

يرى الأستاذ يحيى حقى فى هذه القصة أن الحياة كفاح ولا تعرف غير الكفاح، فالزمان لا يقبل الإعادة، والحياة فى جدة مستمرة، فعلى الإنسان أن يكون مثلها خالقا دائما، مجددا دائما. ويرى يحيى حقى - كما تظهر القصة - أن لكل إنسان رسالة وأن هذه الرسالة تتضمن تحقيق شخصيته تحقيقا كاملا.

يروى الأستاذ يحيى حقى قصة شخص اسمه إبراهيم أبو خليل - يلاحظ أن الاسم نفسه لا يخلو من مغزى بل هو رمز - وهو يهبط درجات الحياة، كورق الشجر فى الخريف، قد ترفعها الرياح قليلا، ولكنها - حتى فى ارتفاعها - تنطق بالهبوط المكتوب عليها، رويدا رويدا إلى أن تتدثر وتدوسها الأقدام.

ثم يسقط الكاتب رؤيته عن الإنسان - أى عزلته: «وقد علمت فيما بعد أنه يتيم وتلطم فى صفره ولا أدرى أهو حضرى أم ريفى». وقد كان إبراهيم بطل القصة - يحتل فى الميدان ركنا من الرصيف ويجلس وأمامه «مشنة» فيها فجل وجرجير وكُرَات، ولا يزيد نداؤه عن قوله «الفجل الورور، والجرجير العال». لا ينطق بأثر ما يدل على هذه العهود التى تقلب فيها، وهذه المهن التى ظلت تركله - واحدة بعد أخرى - فهؤلاء الناس يتقبلون الحياة كما هى، لكل نهار قسمته، وكل يوم ينقضى يموت - مثلهم - بلا تركة، وهم يدخلون الحلبة وقد مات إحساسهم: أمن الجهل مات، أم من البلادة، أم من القناعة والرضا؟

يرى يحيى حقى أن لكل إنسان استعداداته الخاصة ومواهبه التى ينفرد بها، ولكل إنسان نصيب من القدرة على إصدار الأحكام المستقلة، إنماء لشخصيته وممارسة

قدرته على الإبداع والخلق وتحقيق ذاته. ولكن تحقيق ذلك يستلزم محاولة بطولية وجهدا ومعركة. فالتحقيق الكامل للروح الإنسانية لا يمكن أن يتم بغير معركة. ولكن يبدو أن أبا خليل كان على غير استعداد لذلك.

و ذات يوم مشرق صاف، أقبل أبو خليل على مكانه المعهود من الرصيف فوجد الركن الآخر قد احتلته امرأة حولها ثلاثة صبية، وعلى صدرها رضيع كأنما يشرب من صدرها خمرا ؛ فهو مغمض العينين نشوان لا يفيق، والطامة الكبرى أنها جلست أمام مشنة مملوءة بالفجل والجرجير والكُرَّات. ولما بدأت تنادى «زرع العصارى يا فجل الحزمة بمليم» ارتفع لها صوت مجلجل فى الميدان.

يا فتاح يا عليم! وجلس أبو خليل لحظة وهو صامت يرقبها، ثم تنهد وانصرف عنها، وأخذ ينادى هو أيضاً على بضاعته، وحاول أن يرفع صوته فوق صوتها فلم يستطع...

أصبحت له مهنة جديدة. هى البخور، وهو عمل لا يتطلب إلا كفة ميزان قديمة، وسلسلة غليظة وبعض نشارة الخشب وشيئاً من فتات اللبان والشيخ يضعها، وكِسَر الخبز فى مخللة تعلق بالكتف وربما ألقيت فيها أيضاً الملايم والعشرينات الخردة.

«أدركت لحظة أن رأيت أنه هذه هى المهنة التى ولد لها أبو خليل، وكان يجب أن أتوقع أنه سينتهى إليها، لأنها توافق طبعه، فهى مهنة سهلة ينعم صاحبها بلذة التسكع ويتسلى بالتطواف على أشكال وأنواع من الناس، ثم إن دخلها ثابت. فهو من قبيل الاشتراكات - وليس لها سعر معلوم، ولا تخضع لرقابة ولا تبور فيها بضاعة إذا كسدت، يعترف صاحبها أنه لا يرقى إلى مرتبة الباعة السريعة الذين يكسبون رزقهم من عرق جبينهم، ولكنك لا تستطيع أن تتهمه بالشحاذة، فها هو ذا أمامك خارج إلى عمله وعدة الشغل فى يده. وإذا كانت هذه المهنة هى هكذا عند عامة أصحابها إلا أنها شئ آخر فى نظر أبى خليل، فهو قد مل التجارة بأنواعها، لأنها شد وجذب وخداع وحيطة، وفصال لا ينتهى على المليم، ولكن البخور لا يركز إلا على العواطف وحدها...

«و ذات يوم مشرق صاف، أحسست وأنا أسير إلى جانب إبراهيم أن الميدان قد سكن فجأة كما يسكن الجو قبل الأعاصير، وتتهم العين أن السماء تتنفذ كجناحى خفاش، ثم أقبل من شارع مراسينا رجل له عينان براقتان كعيني الصقر، ثوبه قد ضم سبعين رقعة، وعلى رأسه عمامة خضراء، له خطوة مجدة نشيطة لا تعرف الإعياء، قامته



منتصبة، ولسانه لا ينقطع عن تلاوة الأدعية والأوراد، وفى يده مجمرة ينبعث منها دخان جميل زكى الرائحة، بل إن سلسلتها صفراء لامعة.. يا فتاح يا عليم!..

صد أصحاب الدكاكين هذا القادم صدا عنيفاً أول يوم، فهم زبائن أبى خليل وليس من المعقول أن يشتروا فى الصباح الواحد بركتين قد تفسد إحداهما الأخرى.. ولكنه عاد فى اليوم الثانى والثالث والرابع، ثم تناول أول ملهم.. ثم عاد ومر على كل دكان من جديد سواء رق له قلب صاحبه أم لم يرق.. «وقد سحرنى دأب هذا الرجل وقوة إرادته. فتركت صديقى الأعمش وسرت وراء هذا القادم العجيب فإذا به يجرجرنى بخطوته المجدة النشيطة من السيدة زينب، إلى ميدان باب الخلق، إلى القلعة، إلى السيدة عائشة، ويشق القرافة إلى السيدة نفيسة، ثم إلى السيوفية والخيامية وبوابة المتولى، ثم إذا به يأوى إلى مقهى صغير فى سيدنا الحسين، ويخلع عمامته الخضراء، ويجلس ليدخن الجوزة، وجلست إلى جواره وأنا ألث واتصيب عرقاً.. رأيت يسير ساعة من أجل الوصول إلى زبون واحد.. ولم ألق فى حياتى من يسعى إلى رزقه بهمة هذا الرجل وصبره وجلده.

وترك برهومة مجمرته، وأصبح يكتفى بالمرور وحده على أصحاب المتاجر عليهم يذكرونه ويعطونه المعلوم، وتضاءل دخله، واضطر إلى الوقوف وسط الميدان تارة، وعلى باب الست تارة أخرى، فإذا ببعض الزائرين يدسون فى يده ما تجود به نفوسهم، إذ حسبوه شحاذاً يتعفف عن السؤال، والعجيب أن أبى خليل صار له - بعد قليل طائفة من الزبائن تخلص له، وتبحث عنه، حتى تعطيه ما فيه القسمة.. مسكين أبو خليل! إنه لا يعرف الحياة ولا طبائع الناس.

وذات يوم مشرق صاف، وبرهومة فى مكانه المعهود، إذ دوت بالقرب منه صرخة عالية بالميدان كله: «حى! قيوم!» وتجمع الناس حول المجذوب الذى صرعه الوجد، ووقفت إحدى لابسات اللس الأسود، وعقد الكهرمان الغليظ، واندفعت تزغرد، واستفاق المصروع ولكن فمه مطبق لا ينبس ببنت شفة، وعيناه المكحلتان المصابتان بالحول تحمقان فى وجوه المجتمعين حوله وقد اغرورقت فيهما الدموع، ثم رفع كفين ملأتهما خواتم زرق وحمرة ومسح وجهه وتهيأ لجمع النقود.

ولما سمع أبو خليل فى الموعد عينه تلك الصرخة ذاتها فى اليوم الثانى والثالث ترك مكانه والتفت إلى المسجد وهو يتمتم. يا أم العواجز! مدد.. كان قد مل الحياة، وركبه



الإعياء والضعف، وزادت سحابات عينيه وانحنى ظهره.. واتجه بخطوات متثاقلة إلى مقام أم العواجز، حوله صفوف من الشحاذين قد جلسوا القرفصاء.

ومن تلك القصة نرى أن فلسفة يحيى حقى مشتقة من تصوره للروح الإنسانية.

من الواضح أن الإنسان يتلقى مؤثرات من بيئته المادية والاجتماعية، ولكنه فى الاستجابة لهذه المؤثرات جميعها حر فى جوهره وكائن فعال خالق. وهذا واضح من تأثره بالفلسفة الغربية، ولكن نلاحظ أيضاً فى فلسفته ازدواجاً، فبالرغم من إيمانه بحرية الإنسان فى الاختيار - كما تصورها الفلسفة الوجودية الأوروبية، نرى إيمانه كذلك بالمذهب الجبرى، كما نلاحظها فى عبارة «المكتوب عليها، التى وصف بها حياة بطل القصة وأن هبوطها درجات الحياة أمر مكتوب عليها.

الباب السادس

الواقعية الروحية فى الائب المصرى المعاصر

---



## الفصل الأول

### الطبيعية والمثالية عند نجيب محفوظ

#### دراسة لرواية «الطريق»

المهمة الرئيسية للأدب هي: أن يفسر لنا الحياة، بحيث نهتدى من خلال ما نعرفه ونتفعل معه إلى معرفة الإجابة على السؤال الهام في وجودنا، وهو: كيف نعيش؟.

والتفسير - باختصار - هو: نسبة الشئ المراد تفسيره إلى حقيقة أعم منه، وتشمله وتحتويه. والتفسير فيما يختص بالحياة يسير على مستويين، هما:

مستوى التحديد الأنطولوجى      Ontological determination

ومستوى التحديد الأكسيولوجى      Axiological determination

فمثلا: لو وجدت شخصية في رواية أو مسرحية، ونريد أن نفسر سلوكها في المواقف المختلفة، فعلينا أن نجد مبدأ عاما يسرى في تصرفاتها الواقعية، يكون محورا لها؛ كأن نعرف - مثلا - حبها للمال، أو حبها للظهور؛ وبذلك يمكننا أن نفسر سلوكها وأفعالها، مهما تنوعت الظروف المحيطة بها. وكذلك نقول عن ظاهرة اجتماعية: إننا نفهمها حين نستطيع ردها إلى مبدأ عام يشملها، هي وغيرها من الظواهر. ولكن ليس هذا هو البعد الوحيد لتفسير الوجود الإنساني، فإن في هذا الوجود نزوعا نحو «حالة مقبلة» تصبح فيها الذات أفضل مما هي عليه الآن في «الحاضر». وهذا البعد يشتمل على القيم المطلقة في الحق والخير والجمال.

والحق أن «الإنسان» لا يقوم إلا عند الحدود الفاصلة بين «التحديد الواقعي» و«العالم الأكسيولوجي» أي: بين «التحديد الواقعي» و«التحديد المثالي»؛ وكأنما هو النقطة التي يتلاقى عندها العالمان، فيظهر عندئذ ما بينهما من تعارض أو اتحاد. فالشخصية



البشرية هي ملتقى «العالم الواقعي» و«العالم المثالي»، أو هي: التفاعل الذي لا بد من أن يتم بينهما.

وربما كان من الحديث المعاد أن نقول: إن للكائن الأخلاقي طبيعة مزدوجة، فإن من المعروف أن حياة الإنسان موزعة على مستويين مختلفين؛ مما حدا بالفيلسوف كانط إلى التفرقة بين «الذات الطبيعية» و«الذات العاقلة» لدى الإنسان. ولو أننا عينا - كما يقول زكريا إبراهيم - هنا بكلمة العقل عملية تمييز القيم لكان في وسعنا أن نقول: إن لهذه التفرقة أهمية كبرى؛ لأنها تدلنا على أن الإنسان هو همزة الوصل بين «الطبيعة» و«العقل»، أو بين «الواقعية» و«القيمة»<sup>(١)</sup>. ومعنى هذا أن هناك «وحدة» تتحقق في الإنسان - أو من خلال الإنسان - بين «العالم الأنطولوجي» و«العالم الأكسيولوجي». ولكن هذه الوساطة التي يضطلع بها الإنسان ليست آلية تتم في نطاق النظام الطبيعي الجبري، بل إن الإنسان حر في التوسط بين (العالمين) أو عدم التوسط؛ وبالتالي فإنه يحمل مسئولية السلوك الذي يأخذ على عاتقه القيام به في صميم العالم الأخلاقي. والحق أن الوجود البشري - في كل سلوكه العملي خارجيا كان أم داخليا - حامل دائما «القيم الأخلاقية».

وإذا كان الإنسان - في آن واحد - كائنا أنطولوجيا وكائنا أكسيولوجيا؛ فذلك لأنه موجود واقعي له وجوده الذاتي من جهة، وموجود عاقل يملك في ذاته أعلى القيم الأخلاقية (أو نقائضها) من جهة أخرى. وهذا ما حدا ببعض فلاسفة الأخلاق إلى القول بأن «شخصية الإنسان - في بنائها الأصلية - ليست مجرد شخصية وجودية Existential، بل هي أيضا شخصية تقييمية Valuational. ومعنى هذا - بعبارة أخرى - أن ما يكون ما هية الإنسان من الناحية الأخلاقية إنما هو ما لديه من قدرة على حمل (القيم الأخلاقية). ولعل هذا هو السبب في أننا لا نستطيع مطلقا أن نحدد شخصية الإنسان - أعني طبيعته الأخلاقية - إذا اقتصرنا على النظر إليه من وجهة نظر أنطولوجية بحتة... أجل إن الطبيعة البشرية ليست مجرد طبيعة أنطولوجية، بل هي أيضا أكسيولوجية. وليس يكفي أن نقول عن الإنسان: إنه موجود بالقيم، أو إنه كائن تقييمي Valuational Entity، بل يجب أن نضيف إلى ذلك أيضا أنه الكائن الأخلاقي الذي لا يتحدد وجوده إلا من خلال علاقته بالقيم»<sup>(٢)</sup>.

## الأدب والأخلاق:

العلاقة بين الأدب والأخلاق علاقة قديمة، فلم يكن هناك فى يوم من الأيام أى فصل بين الجمال الذى يتجلى فى الأدب، والجلال وهو قمة الحياة الأخلاقية. فأرسطو فى تعريفه للشعر (الأدب بمفهومه) يوضح البعد الأخلاقى للأدب فيقول:

«فشعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا، والشعر الدثورمبى، وأكثر ما يكون من الصفر فى النأى واللعب بالقيثارة - كل تلك بوجه عام أنواع من المحاكاة... وإذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناسا يعملون، وكأن هؤلاء المحاكين - بالضرورة - إما أخيار وإما أشرار (فإن الأخلاق تخضع غالباً لهذين القسمين؛ لأن الرذيلة والفضيلة هما اللتان تميزان الأخلاق كلها) فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيراً من الناس الذين تقدموهم، وإما أن يكونوا شراً منهم، وإما أن يكونوا مثلهم... فالتراجيديا هى محاكاة فعل جليل كامل، له عظم ما فى كلام ممتع... محاكاة تمثل الفاعلين، ولا تعتمد على القصص، وتضمن الرحمة والخوف؛ لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات»<sup>(٣)</sup>.

والأخلاق تبدأ حيث يبدأ اتصال الفرد بآخر، وذلك من خلال الفعل. و«الخبرة الأخلاقية» هى كل خبرة بشرية معاشة يمكن أن تتطوى على «مضمون ذى قيمة»، فالحياة الأخلاقية بما فيها من جهد ومشقة، وصراع وألم، وإثم وخطيئة، وندم وتوبة، ويأس وشقاء، ولذة وسعادة، ونجاح وفشل، حياة عامرة بالخبرات حافلة بالمعاني، مفعمة بالقيم؛ والخبرة الأخلاقية هى كلها تجربة يعانيتها الإنسان حين يستخدم إرادته أو حين يقوم بأى جهد إرادى، سواء أكان ذلك من أجل تحقيق مقصد ذاتى، أم من أجل تغيير فى العالم المحيط به والتأثير على غيره من الناس.

يعرف لوسن Le Senne (١٨٨٢ - ١٩٥٤) الأخلاق بأنها «مجموع متفاوت النسق من التحديدات المثالية، والقواعد والغايات التى يجب على «الأنا» أن يحققها بفعله فى الوجود حتى يزداد هذا الوجود قيمة»<sup>(٤)</sup>.

ولإيضاح هذا التعريف نقول: إن الذات (صابر سيد سيد الرحيمى: بطل رواية الطريق) أو «الأنا» يقرر لنفسه غاية معينة يجب عليه السعى لبلوغها، أو قاعدة عليه أن يطيعها.

إن طابع التجربة الأخلاقية المميز لها من سائر التجارب هو أنها هي الفعل نفسه؛ إذ لا يمكن استشعار المبادئ الأخلاقية إلا في السلوك نفسه بممارسة الفعل.

ويميز ماكس شيلر (١٨٧٤ - ١٩٢٨) بين تجربة رمزية أو مبنية، وهي التجربة العادية اليومية بوجه خاص، وبين تجربة مباشرة وجدانية. والأولى مزيج من الانفعال والامتثال العقلي، وبها ندرك الخبرات الواقعية الممزوجة بالقيم، وندرك الأغراض والغايات والمقاييس. أما الثانية، ويقصد بها التجربة المباشرة الوجدانية فهي انفعالية وجدانية صافية، وبها ندرك عالم القيم كله، وتدرجاتها وترتيبها الطبقي، كما ندرك الطابع النفسى للذوات الأخرى والأشخاص.

وتتألف التجربة الأخلاقية في رأى ماكس شيلر من أربع درجات تتزايد في المباشرة والعمق.

( أ ) الدرجة الأولى: درجة أفعال العاطفة المحضة التى تدرك القيم المنفصلة.

(ب) والثانية: درجة أفعال التفضيل والنفور، وفيها تدرك درجتها وترتيبها.

(ج) والثالثة: درجة أفعال التعاطف التى تدرك الحياة الانفعالية للذوات الأخرى وحقيقتها.

( د ) والرابعة: درجة وجدانات الحب، وتدرك شخصيات الأفراد والجماعات، وترفع القيم المجسدة في الموضوعات المحبوبة إلى الدرجة الأسمى.

وإذا أردنا الإيجاز قلنا: إن التجربة الأخلاقية تتكون من أربع درجات، هي: المواطن المحضة، وأفعال التفضيل، والتعاطف، والحب.

وفي كل درجة من هذه الدرجات تفاوت وتدرج. فالمواطن المحضة تتنوع وفقا لتفاوت القيمة الواحدة؛ فمثلا: يتفاوت الناس في العصور المختلفة في تقدير درجات الملائم والحيوى والروحى. وأفعال التفضيل تتنوع مع ذلك وفقا لترتيب القيم المتساوية في نظام ما؛ مثلا: التنوع في تفضيل القيم الجمالية، أو العقلية؛ والتنوع في القيم: الفعل والاعتقاد. وأفعال التعاطف تتنوع من حيث شدتها واتساع دائرة الذوات التى تتعاطف معها. وأفعال الحب تتنوع وفقا للشدة ودائرة الذوات، ثم وفقا لقطاعات عالم القيم بوجه خاص.

هذا البحث يبين أن تطور الوعي الأخلاقي لبطل رواية «الطريق» لا يتجاوز الدرجة الثانية. وهذا القصور يعوق الشخصيات عن الوصول إلى الحرية والقيم التي يتمنونها لتحقيق رغباتهم في الحياة.

وإذا كان موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية، فإن هذه الحياة الإنسانية لا تبدأ إلا حيث يبدأ الشعور بالذات، أو التجربة الباطنية التي تدرك فيها «الذات» نفسها، بوصفها «علة» لسائر أفعالها أي حين يبدأ الإنسان في التحكم في أهوائه وانفعالاته، ويشعر بأنه قوة فاعلة وإرادة حرة.

والأدب يختص بالحدود الفاصلة بين «التحديد الواقعي»، و«التحديد المثالي»، أو بين العالم الأنطولوجي والعالم الأكسيولوجي.

والشخصية هي النقطة التي يتلاقى عندها العالمان، فيظهر عندئذ ما بينهما من تعارض واتحاد؛ فالشخصية هي حصيلة التفاعل الذي لا بد أن يتم بينهما. والإنسان حر في التوسط بين العالمين، أو عدم التوسط، وبالتالي فإنه يحمل مسئولية الفعل الذي يأخذ على عاتقه القيام به.

والتحديد الواقعي يصور «صابر» بطل رواية «الطريق» في أدنى مراتب الحياة؛ لا عمل، لا مال، لا أسرة، ولا أمل؛ فأمه تدير ممزلاً للمتعة، ولكنها انتهت. ويبدو ذلك في الحوار الآتي بين «صابر» وأمّه:

« ● سيعود كل شئ إلى أصله.

● أصله؟ أنا انتهيت، بسيمة أيام زمان لن تعود، ولا سبيل إلى العمل من جديد، لا الصحة تسمح بذلك، ولا البوليس....».

نظر إلى الأرض قائلاً:

● لم يبق من ثمن البيت إلا القليل....

● وما العمل؟ يجب أن تعيش كما عودتك!.

● لكني لم أعرفك يائسة أبدا.

● إلا هذه المرة....

● إذن على أن أعمل أو أن أقتل....»<sup>(٥)</sup>.



ولكن هذا البعد «البعد الواقعي» لا يمثل الكلمة الأخيرة في دراسة الوجود؛ فإنه هناك إلى جانب التحديد الانطولوجي للعالم تحديداً آخر «أكسيولوجي» يلعب فيه الإنسان دوراً أساسياً من أجل العمل على تأكيد قيمة الإنسان.

وترشده أمه إلى البحث عن أبيه الغائب، والذي لن يتأكد من وجوده إلا بالبحث. وهو خير على أي حال من بقاءه بلا مال، ولا عمل، ولا أمل. والأب الغائب يمثل لصابر عالم القيم، أو التحديد «الأكسيولوجي».

فأمه تقول له: «ستجد في كنفه الاحترام، والكرامة، وسيحركك من ذل الحاجة إلى أي مخلوق، بما سيهيئ لك من عمل غير البلطجة أو الجريمة؛ فتظفر آخر الأمر بالسلام» ص ١٦.

ويبدأ «صابر» في البحث. وهذا هو سر تعاطفنا معه؛ فهو يحاول تجاوز الواقع من أجل الاتجاه نحو ما ينبغي أن يكون. وليس من الضروري أن يعرف صابر - على وجه التحديد - ما هو هذا الذي ينبغي أن يكون، وإنما حسبه أن يمضي إلى الأمام لكي يحقق من الأفعال ما يضمن له تجاوز حالته الراهنة، أو العلو عن مستواه الواقعي. ولا شك أن الحياة الإنسانية الصحيحة إنما تتمثل بكل معانيها في شعور الوجود البشري بذلك التعارض القوي القائم بين الكائن الواقعي بنقصه وضعفه، «والكائن المثالي» بكماله وسموه. صحيح أن هذا «الكائن المثالي» قد يبقى في نظر البعض مجرد «صورة خيالية» أو «حقيقة بعيدة المنال»، ولكنه مع ذلك لابد أن يمارس تأثيره - البعيد أو القريب - على «حاضر» الشخصية.

فعندما يبدأ صابر بالبحث عن سيد سيد الرحيمى، فهو في الحقيقة يبحث عن تحقيق لذاته من خلال الخبرات العديدة التي يتعامل معها. ويتحایل على العوائق حتى يتسنى له أن تصبح له حرية بمعنى الكلمة. والحق أنه لا سبيل له إلى تحقيق أي «نضج خلقى» أو أي اتساع في أفقه الأخلاقي، اللهم إلا من خلال خبرات الحياة» مع ما يقترن بها من صراع، وخطر، وشقاء، وبؤس، وفشل.... إلخ. وكل مضمون من مضامين الحياة الأخلاقية - بما في ذلك الخطيئة، والندم، والعذاب، والألم... إلخ - ينطوى على «قيمة» أخلاقية. ولا شك أن الثراء الخلقى هو دائماً حليف الحياة المليئة والخبرة الواسعة.

الحياة الأخلاقية التي تصوورها رواية «الطريق» لنجيب محفوظ تتجلى فى ألوان من الاختبارات والسلوك. لكن هذه الألوان من السلوك لابد أن تكون إرادية وليست آلية. وهذا ما يقدمه كاتب الرواية.

وتبدأ القصة عندما وارى صابر أمه التراب، وأدركه الضجر، فتاق إلى الوحدة فى بيته، وألحت عليه رغبة فى أن يعيد النظر فى كل شىء... وقال إنه ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها. إنه وحيد بلا مال ولا عمل، ولم يبق له إلا أمل غريب كالحلم؛ إنه مطالب منذ اليوم بتأمين حياته، وهى مسئولية لم يتحملها من قبل؛ إذ نهضت بها أمه وحدها، ففرغ هو طوال الوقت لإمتاع شبابه اليافع.

وتأكيداً لإرادية سلوكه يواجه باختياريين: البحث عن أبيه، أو يستمر فى الحياة التى عودته عليها أمه:

» • استعد للبحث عنه....

• البحث؟

• نعم، إنى أتحدث عن رجل كنت امرأة له منذ ثلاثين عاماً، ثم لم أعد أدري عنه شيئاً.....

قطب فى حيرة، وتهاوى جذعه الذى أطلقه الانفعال:

• أمى ما معنى هذا كله؟

• معناه أنى أوجهك إلى المخرج الوحيد من ورطتك.

• لعله قد مات...

• ولعله حى...

• وهل أضيع عمرى فى البحث عن شىء قبل التأكد من وجوده؟

• ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث، وهو خير علي أى حال من بقائك بلا مال، ولا عمل، ولا أمل....

• موقف غريب لن أحسد عليه.

• بديله الوحيد أن تعمل برمجياً، أو بلطجياً، أو قواداً، أو قاتلاً؛ فلا بد مما ليس منه بد....

ويبدأ البحث عن سيد سيد الرحيمى، والده، وهو فى موقف بين الحقيقة والحلم؛ فأمه التى ما تزال كلماتها تتردد فى أذنه قد ماتت، وأبوه الميت يبعث فى الحياة، وهو مفلس مطارذ بماض ملوث بالدعارة والجريمة.

ويخلط صابر فى بحثه عن أبيه بين المنهج التجريبي والمنهج الغيبي، ويتعامل معهما متكاملين؛ فهو يبدأ بما يعرفه - الإسكندرية.

ويستعمل المنهج الاستقرائي باتخاذ دليل التليفون دليله، ثم يسأل مشايخ الحارة وسجلات البوليس والسجون والشهر العقارى. وعندما أعيته الحيلة بسط راحتيه أمام قارئ الكف. وزار العارف بالله سيدى الشيخ زندى بعطفة الفراشة. تربع بين يديه فى حجرة تحتانية مغلقة الشيش دواما؛ فهي تعيش فى مغيب متصل، وتتلوى فى جوها سحائب البخور. وشم الشيخ منديله، ثم أحنى رأسه مستغريا، ثم قال بأسلوب يتسم بالعمومية، يصلح لأى إنسان فى أى زمان ومكان:

● من جد وصل... وتعب كلياالى الشتاء... وستال مطلوبك.

● وما مطلوبى؟

● إنه ينتظرك بفارغ الصبر.

● هل يدري بى؟

● إذن هو حى.

● الحمد لله.

● وأين أجده؛ فهذا ما يعنينى حقا؟

● الصبر.

● لا يمكن الصبر إلى مالا نهاية.

● أنت فى البدء.

● فى الإسكندرية؟

أغمض الرجل جفنيه، ثم تمتم:

● « أبشرك بالصبر.

وقطب مفتاظا، ثم قال:

● لم تقل شيئا ..

فقال الشيخ محولا عنه رأسه:

» ● قلت كل شيء « ص ٢١ - ٢٤.

إذا كانت التجربة الأخلاقية تتجلى فى ألوان من السلوك علي أن تكون إرادية وليست آلية، فيجب كذلك أن تتضمن معانى باطنة، وهذه المعانى الباطنة تتجلى فى بادئ الأمر على أنها أهداف تتوفاها الإرادة؛ أى خبرات يجب تحقيقها فى المستقبل. والأهداف حدود للميول والمطامح.

وهكذا نجد أن التجربة الأخلاقية تمثل تمردا على الحاضر باسم المستقبل، وتمردا على ما تحقق باسم ما لم يتحقق بعد، وتمردا على القيم باسم الحرية الخلاقة. وفى هذا يقول جورج جورفتش فى كتابه «الأخلاق النظرية وعلم الأين»: «التجربة الأخلاقية ثورية من الطراز الأول، إنها ثورية روحية، فى تعمق متزايد، وتزداد بقدر ما تزداد ثورية»<sup>(٦)</sup>.

والآن ما هى المعانى التى يتضمنها سيد سيد الرحيمى ومسألة البحث عنه.

» بما سيهيئ لك من عمل غير البلطجة أو الجريمة، فتظفر آخر الأمر بالسلام.

والقيم التى يبرزها هذا الحوار: الحرية والكرامة والسلام، والتى هى موضوع الميول والرغبات والتقدير، تؤلف ميدانا مستقلا تماما عن ميدان الوجود، وتؤسس أحكاما خاصة تتعلق بالتقدير مردها إلى الانفعال، ولا ترجع إلى العقل. والقيمة هى فى جوهرها خلق، وتجد أساسها النهائى فى الحرية اللامتناهية للإنسان، تلك الحرية التى لا تتجلى ولا تتأكد إلا فى الفعل الذى يصنع به الإنسان غايته. ولكن فى أى مرتبة تدرج تلك القيم؟ يميز لافل (١٨٨٢ - ١٩٥١) بين ثلاث درجات من القيم، وهى:

( أ ) قيم الإنسان فى العالم: وهى القيم الاقتصادية، والقيم العاطفية.

(ب) قيم الإنسان تجاه العالم، وهنا يميز بين نوعين:

قيم عقلية Intellectual وهى المتعلقة بمعرفة الأشياء وتفسير الظواهر ومعناها بالنسبة إلينا، وقيم جمالية «تقوم فى اللذة النزيهة التى يزودنا بها النظر المحض للأشياء»<sup>(٧)</sup>.



(ج) قيم الإنسان فوق العالم، وتشمل: القيم الأخلاقية التي تتضمن الفعل في الواقع الموضوعي وتحويل العالم المادي، ثم القيم الروحية أو الدينية «إنها لا غاية لها سوى التقدم الخالص للشعور في علاقته بالله». (ج ٢ ص ٤٤٨).

ونجد هنا أن نجيب محفوظ قد نجح في إيجاد المستويات الثلاثة للقيم والتي تمثل التحديد الأكسيولوجي The Axiological برمز واحد هو (الأب)، فالأب يمثل الحماية الاقتصادية بما يقدمه للأسرة لسد احتياجاتها الاقتصادية، كما أنه في ذات الوقت يمثل قيمة عاطفية؛ ويتجاوز رمز الأب ليصل إلى المستوى أو الدرجة الثالثة، وهي علاقة الإنسان بالله فلا يخفى على القارئ الدلالة الميتافيزيقية للأب. ومعنى هذا أن سعى «صابر» لمعرفة سيد سيد الرحيم، والده، فعل من أفعال التعالى أو التسامي Transcendence؛ لأنه ينطوي على عملية امتداد أو توسيع للخبرة الذاتية، والوجدان الشخصي مادام من شأنه بالضرورة أن يفتح أمام الذات عالم الآخر بما فيه من خبرات ومشاعر وقيم، ومثل عليا.

خرج صابر من عند قارئ الكف إلى جو عاصف تركض فيه السحب مثقلة بالظلمات، وعزم على بيع أثاث شقيقته تمهيدا للسفر إلى القاهرة، حيث يقابل «إلهام» و«كريمة»، وهما يمثلان نوعين من التجارب الأخلاقية: التجربة الأخلاقية الجماعية، والتجربة الأخلاقية الفردية، على التوالي.

و«إلهام» تعيش مع أمها فقط....

«المهم أن في أسرتنا مفقودا مهما كما في أسرتك».

● من هو؟.

● أبى!.

● لكن كيف فقد أبوك؟.

● الحقيقة أن أبى انفصل عن أمى وأنا فى المهد.

● هرب؟

ضحكت ضحكة عالية، فنتبه إلى هفوته قائلاً:

● أعنى اختفى؟

● إنه محام معروف فى أسيوط».

تابعت كلامها وهى تقول:

● صممت أمى بادئ الأمر على الاحتفاظ بى إلى النهاية، وجارها أبى؛ إذ كان شارعا فى الزواج من أخرى، فاتفقا على نفقة، ثم عادت بى إلى بيت جدى بالقاهرة، وبعد وفاته عشنا وحيدتين.... ويوما قال خالى: إن على أن أعرف أبى، فقالت أمى: إنه لا يستحق ذلك، وإنه لم يسع إلى رؤيتها مرة واحدة، وكنت أشعر طوال الوقت أننى بلا أب. وقال خالى: إننى أكبر يوما بعد يوم، وإننى لا غنى لى عن أبى بحال.

فغمغم وهو لا يدرى تقريبا:

● والحرية والكرامة والسلام!

فهزت منكبيها فى استهانة، وقالت:

● أصرت أمى على الرفض خشية أن يفكر فى استردادى، وانضمت إليها بلا تحفظ.. واتفق رأينا على أن العمل أهم من الأب وأبقى.

● آه كيف تتكلم الجميلة! أى عمل يغنى عن الحرية والكرامة والسلام؟

● كأنه غير موجود، وهو الذى اختار ذلك!

● لأنك فى غير حاجة إليه؟

● كلا، فأنا فى غير حاجة إلى أمى كذلك، ولكنى أحبها ولا أتصور الدنيا من غيرها.. (ص ٧٧ - ٧٩).

واضح من هذا الحوار أن التجربة الأخلاقية عند «إلهام» ذات طابع وجودى النزعة؛ إذ هو يفترض أن أفعال الإنسان هى التى تخلق وجوده، وما أفعاله إلا تعبيره عن نفسه فى العالم. وهذا يتفق مع تعريف جورج جوسدورف (ولد سنة ١٩١٢) للأخلاق بأنها: «طريقة معينة للنظر إلى وجوه التعبير عن الإنسان فى العالم»<sup>(٨)</sup>.

معنى هذا أن الشخصية: هى نشاط للخلق والإبداع والارتباط، إنها تجاوز لنفسها باستمرار؛ لأنها تملو على نفسها دائما؛ فنقول إلهام:

● واجتهدت حتى أكملت تعليمي، وحصلت على الوظيفة في امتحان أعلنت عنه الجريدة، وانتسبت بعد ذلك إلى معهد تجاري عال « ص ٧٩

فإلهام تبذل نفسها بسخاء، وترى في المحبة والتعاطف أساس الوجود. والحب هنا كما يصوره نجيب محفوظ: هو أن تعكس الغير في ذاتك وذاتك في الغير، هذا الانعكاس علاقة بالفعل، والمحبة علاقة، بل هي كمال العلاقة. والأنا، والأنت، بل والنحن، كلها تتألف من المحبة السابقة عليها. فالعلاقة هنا هي التي تضع الحدود.

فإلهام تمثل أخلاق العاطفة، ذلك في مقابل أخلاق النزعة الشخصية عند صابر: وأخلاق العاطفة قديمة قدم الإنسان، إلا أن أول كتاب وضع فيها ألفه آدم سميث (١٧١٣ - ١٧٩٠) في القرن الثامن عشر وهو: «نظرية العواطف الأخلاقية» (١٧٥٩) حاول أن يبين فيه طبيعة الإنسان وميوله الأساسية، خصوصاً تلك التي تتعلق بالأخلاق، فوجد أن التعاطف Sympathy هو العنصر النهائي الذي يمكن أن تحلل إليه العواطف الأخلاقية.

لقد أقر بأن الطبيعة رتبت عواطف الاستحسان عندنا بحيث جعلتها تشمل الفرد والجماعة معاً، لكن هذه العواطف لا تتبع - أساساً وجوهرياً - من أي إدراك للمنفعة. فعند الفحص الدقيق سنجد أن النادر أن تكون المنفعة هي السبب الأول للاستحسان، وأن الشعور بالاستحسان يتضمن دائماً في داخله إحساساً باللياقة متميزاً عن إدراك المنفعة.

وهذا الإحساس باللياقة Propriety ينشأ أساساً من التعاطف مع الآخرين، نحسه بتخيلنا لأنفسنا في نفس مواقفهم، وشعورنا بالتوافق في الشعور مع إنسان آخر هو دائماً باعث على السرور، حتى لو كان الشعور الباعث على التعاطف أليماً؛ وهذا الشعور بالتعاطف هو جوهر الاستحسان، إن استحسان مشاعر الآخرين بوصفها ملائمة لموضوعاتها هو تماماً التعاطف معها، والشخص الذي يوليني تعاطفاً في محنتي يشاركني في الإقرار بمعقولية حزني.

فإلهام إذن تمثل أخلاق العاطفة، ولكن صابر يمثل أخلاق الإرادة؛ إرادة القوة. في هذا يقول «نيتشه»: إنه (حيث توجد حياة توجد أيضاً إرادة: إرادة قوة، لا إرادة حياة) والحياة هي النمو، وهي الرغبة في الاقتناء، والزيادة في الاقتناء؛ ولهذا فإنها إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال، وطابعها المميز هو الاغتصاب وهضم

الآخرين؛ ولهذا سنجد أن سمو عواطف «صابر» نحو «إلهام» يفريه بأن يجرب معها حيوانيته، وهو إغراء يقترحه عقله لا إحساسه؛ وهو إذ يتخيل ذلك فإنما يتخيلها مذعورة من المباغتة، ثم يتخيل نفسه مخذولا منهزما» (ص ٨٠).

ومرحلة الضمير أو الوجدان التي يحسها صابر هنا مرحلة بدائية للغاية؛ فتكوين ضميره هنا راجع إلى قوانين نفسية أو بيولوجية بدائية، حيث كان الإنسان في الأصل يعمل وفقا للذة، لكن سرعان ما يتبين له بذكائه الفطري أيضا أنه ليس من مصلحته انتهاب اللذات أيا كانت؛ فرب لذة عاجلة تقضى على الاستمتاع بلذات أكبر آجلة. وهنا فإن ضمير صابر يتكون بفضل تداعى المعانى والعادة والوراثة. وكما هو معروف «فإن قوانين التداعى والعادة لا يمكن أن تولد غير ألوان من القهر أو الكبت Repression لا إلزاما أخلاقيا»<sup>(٩)</sup>. وهذا واضح عندما تخيل صابر نفسه مخذولا منهزما.

ومع ذلك فقد أحبها؛ فهي الطريق الحقيقى نحو الكرامة والحرية والسلام؛ الطريق الذى أرادته فى البداية:

● «يخيل إلىّ أنتى لم أجدى إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمى، ولكن لكى أجذك أنت. أحيانا نجرى وراء غاية معينة، ثم نعثر فى الطريق على شىء، ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية!»

فقلت بصراحة أفئن من الأولى، ولكن بوجه مورد:

● من ناحيتى فأنا مدينة لسيد سيد الرحيمى!

قال بنشوة عجيبة:

● ما أجملك! ما أجمل الحب، هو الحب الذى يشدنى إليك مهما يكن موضوعنا الظاهرى، واسمه لم يجر على لسانى قبل الساعة، ولكن لولاه ما كان ثمة مبرر أو معنى لأى كلمة قلتها.

فغمغمت شفتاها بكلمات لم تسمع، فتساءل:

● أليس كذلك؟

فقلت مستردة شجاعتها:

● بلى، وأكثر...



وانتشى لحد الطرب، وأعرب عن نشوته بضغطة رقيقة من راحته فوق ظهر كفها، ثم تذكر أنه سيلقى «كريمة» بين ذراعيه بعد ساعات، فساوره القلق، وخاف العينين الزرقاوين، السعيدتين، ثم تراعت له أخيلة مظلمة نفثت فى أعصابه بهيمية خفية. آه.. كثيرا ما عشق أكثر من امرأة فى وقت واحد بلا عذاب ولا قلق، ولكنه مع إلهام تعذبه كريمة، ومع كريمة تعذبه إلهام؛ والتوحيد بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيتها، ص (٩٣ - ٩٤).

والحقيقة أن صعوبة الجمع بينهما يكمن فى التعارض الكائن فى نظرتيهما للحياة وغاياتها؛ فهما تمثلان تجربتين أخلاقيتين متعارضتين: الأخلاق الجماعية ضد الأخلاق الفردية: أخلاق العاطفة وأخلاق الإرادة.

العزاء الحقيقى تجود به ظلمة النصف الثانى من الليل، عندما تعزف الأنفاس المترددة ألحانا من الفايات. عندما يسود النسيان المطلق الأرض والأفلاك. غذاء دسم، وراحة أبدية، لا كالقلق النشوان، وعذاب الوحدة التى تخلفها وراءها إلهام. ولم تقطع كريمة ليلة واحدة، منذ أيقظه طرقها الحذر من نومه السكران، ومضت سيطرتها ترحف عليه كالزمن، لا مهرب منه. وهو بفضل تجاربه السابقة يمثل دور المسيطر المتحفظ، ولكن لم تخفه اللحظات. وبهذه القوة لم تتمكن منه امرأة من قبل، ولم تشده بمثل هذه الأغلال. أجل فى النصف الثانى من الليل ينسى كل شئ، ولكن ما إن ينبجج الصبح حتى تنزع نفسه شوقا وحنانا إلى إلهام.

وفى محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق من السعادة والأنس والصفاء، ولكن رغبته الغشوم فى «كريمة» لا تموت؛ تغفو إلى حين، ولكن لا تموت. جاذبية إلهام لا تخمد، ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء.

ولشدة وطأة هذه السيطرة يمقتها أحيانا بقدر ما يعشقها، وكم نادى باطنه «إلهام» لكى تتقذه، ولكنه نداء اليأس وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج، «من تختار إذا خيرت؟» (ص ٩١ - ٩٢).

ولكنه يدأب على جسده كدمل كامن. أحيانا يمقت وهو ينتظر كالأسير. و«إلهام» سماء صافية يجرى تحتها الأمان، وكريمة» سماء ملبدة بالفيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر، ولكنها أيضا سماء الإسكندرية المحبوبة. وكان يحتسى الشراب على صوت الرعد بالنبي دانيال، ويدفئ قلبه بالقبل. وهى تأبى أن تعترف بأنها فتاة عطفة القرشى؛ لماذا تخفين

الأسرار؟ لأنك العذاب والشيطنة. وقد التحمت في خياله بهدير البحر ورائحة الماء المالح، واليود، وحنين الوطن، ومغامرات الليالي المفعمة بالشهوات والمعارك البهيمية. وهي مثله تغلى في شرايينها دواعي الفطرة، والفريزة، والعمى، والقحة، لا كإلهام: نسمة تستقر في ذروة لا يرقى إليها أحد.

عند هذا المنعطف، يتغير مفهوم صابر الرحيمى للحياة. لم تعد الكرامة، والحرية، والسلام. أصبحت الحياة له هي النمو. هي الرغبة في الاقتناء، والزيادة في الاقتناء؛ إنها إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال، وطابعها المميز هو الاغتصاب وهضم ما للآخرين. فالحياة إذن إرادة قوة؛ ولما كانت إرادة القوة لا تظهر إلا بواسطة الكفاح، فإنها تبحث دائماً عن كل ما يقاومها، وكلما كثرت المقاومة، واشتدت الخصومة، زادت قيمة الحياة، وأصبحت إرادة القوة أكبر ثروة وأعظم خصباً.

ويقع صابر في دوامة، العقل ينصحه بأن يهجر «إلهام»، ولكنه لا يستطيع. هي كأيبه فيما تعد به، وفي أنها حلم عسير التحقيق. أما كريمة فامتداد حي لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة. ولكنه لا يستمر كثيراً في هذا العذاب، فهو يختار الجانب الذي يتفق وفلسفته في الحياة.

يعود إلى الفندق، ولدى رؤيته عم الساوي - فراش الفندق الذي ينزل به - سألته عن يعرف من رجال الله القارئ للغيب فدله على رجل بالدرب الأحمر، يدعى «الشيخ زهرة». ولما بلغ مسكنه وجده مغلقاً مختوماً بالشمع الأحمر، وقيل له إن البوليس قبض عليه بتهمة الدجل. وتساءل صابر متى كان الدجل تهمة؟ وعندما رأى الفندق وهو راجع إليه أثار فيه شعوراً برتابة البيت وكآبة السجن. وجلس في الاستراحة. وهي أهلة تضج بالأصوات، وتختنق بالدخان. ومن عجب أن الأحاديث هنا لا تكاد تتغير كل يوم. وسمع رجلاً وهو يتساءل:

● ألا يعنى هذا قناء العالم؟

فقال بلا وعى:

● في ألف داهية!

وتعالت ضحكات فأيقظته، وسأله سائل:

● «حضرتك مع الشرق أم الغرب؟»

فقال وهو آسف على تورطه فى حديث لا يهمله:

● « لا هذا ولا ذاك! »

ثم تذكر جملة متاعبه فقال يتأفف:

● «أنا مع الحرب!» (ص ٩٧ - ٩٨).

إذن فقد اختار «كريمة»، وهى تمثل أخلاق الإرادة: إرادة القوة، ويقصد بالإرادة هنا إرادة القوة فى المقام الأول. ولهذا تتمثل هذه الأخلاق فى الأخلاق التى دعا إليها «نيتشه» (١٨٤٤ - ١٩٠٠).

ويقول «نيتشه»: «ما الخير؟ كل ما يعلو فى الإنسان بشعور القوة، وإرادة القوة، والقوة نفسها.

وما الشر؟ - كل ما يصدر عن الضعف.

ما السعادة؟ - الشعور بأن القوة تنمو وتزيد، وبأن مقاومة ما قد قضى عليها.

لا رضا، بل قوة أكثر وأكثر؛ لا سلام مطلقا، بل حرية؛ لا فضيلة، بل مهارة..  
الضعفاء العجزة - يجب أن يفنوا. هذا أول مبادئ حبنا للإنسانية. يجب أيضا أن يساعدوا على هذا الفناء». (بدوى ص ٢١٨).

ويقرر صابر وكريمة قتل زوج كريمة، الرجل الطاعن فى السن:

● «متى يموت الرجل؟

● أنت تسألنى كائننى مطلعة على الغيب!

● وماذا أنت إذن؟

● امرأة تعسة، أتعس مما تتصور.

● قد يسخر من مخاوفنا الموت ويموت فجأة.

● هذا محتمل.

● رجل طاعن فى السن، ولا يمكن أن يعيش إلى الأبد.

● قد يموت الليلة، وقد يموت بعد عشرين عاما فى سن أخت له ماتت منذ عامين.

● لا حيلة لنا، ويجب أن أذهب الآن.

● بل هنالك حيلة.. « (ص ١٠٤ - ١٠٥) .

وصمتا فى الظلام حتى سمعا حسييس الصمت. وإذا به يقول:

«أنت تذكريننى طيلة الوقت بحديث قديم، حديث إشارات متقطعة يشهد عليها هذا الظلام، فلنتكلم بصراحة هذه المرة.. على أن أقتله!» (ص ١٠٥).

ويقرر أنه لا مفر، فيجب أن تهوى الضربة بإحكام. والانتصار بضربة واحدة خير من العناء والصبر والانتظار العابث، والبحث الضائع، وحب إلهام سحابة شفافه، ولكنها أشق من القتل. ويطمئن نفسه بأن وراءه «إرادة من حديد، وقلب ينطلق إلى مراده الجهنمي كالشهاب» (ص ١١٤).

يجدر بنا هنا أن نتأمل البناء النفسى لمثل تلك الشخصيات. من يرى أن الضعيف هو الشخص المضطرب التركيب الروحى، عديم الوحدة، أما القوى فهو الذى تتجه فيه كل القوى بتوترها نحو غاية واحدة، وتتضاعف دون صعوبة على شكل نير؛ أى قواه كلها مرهقة وموجهة إلى غاية واحدة.

والضعيف فى نظر صابر، هو رجل التساهل والتوسط والمساومة، وليس للضعيف قدرة على مقاومة الإغراء كما نرى فى علاقة صابر بكريمة، ولكنه استطاع أن يحول الإغراء إلى طبيعته هو؛ بأن يتمثله، ويجعله جزءا من قدره. لقد أصبح يرى أن الضعيف هو من ينشد السلام، والوفاق. ولهذا فقد نبذ السلام، وأصبحت الحرب عنده أقدس شئ. وليس لديه سوى غرض واحد، هو أن ينتصر ويسود، ولا بد أن يعيش دائما فى خطر. إن شعاره هو شعار نيتشه «حيث توجد حياة توجد إرادة: إرادة قوة، لا إرادة حياة» (بدوى ص ٢٨٢).

والحياة السامية تتشد الخطر، وتلج فى طلبه، ووجودها محفوف دائما بالأخطار، محاصر بالتهديدات؛ فكأن إرادة القوة إذن هى فى الوقت نفسه «إرادة الخطر» : أن يجعل الإنسان حياته فى خطر. ومن هنا يقول نيتشه هذه الجملة الشهيرة: كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عش فى خطر.



فالحياة فى جوهرها نماء وإكثار، وتركيز متزايد للقوى الكونية فى الذات الفردية، وهى اندفاع إلى إثراء نفسها والنمو بها. وليس للحياة غاية خارج الحياة نفسها، وإنما غايتها كائنة فى نفسها.

وانتهى به (بصابر) الأمر إلى أن يقتل جريمة بعد قتل زوجها، وفقد الحرية والكرامة والسلام، وإلهام وكريمة! وجلس فى زنزانة ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه. إلا أن أمله فى أن يأتى سيد سيد الرحيمى لينقذه لم يفارقه أبداً.

السبب الرئيسى فى تلك النهاية المأسوية هو افتقار صابر لعنصرين أساسيين من عناصر الشخصية هما: الاستقلال الذاتى Autonomy والمسئولية Responsibility.

والاستقلال الذاتى يقوم أساساً فى أن تكون الشخصية هى الفكرة المبتكرة لنفسها، وأن تكون هذه الفكرة قانونها، وأن تطبق هذا القانون فى ترتيب الشخصيات.

إن الشخصية ليست وجوداً، بل قيمة، وهى منفتحة، وتحمل فى داخلها المتعدد الذى تحيله إلى باطنها؛ ومن هنا يأتى ثراؤها: إنها توحد المتعدد فتؤلف منه وحدة فى باطنها.

والمسئولية هى إقرار المرء بما يصدر عنه من أفعال، وباستعداداته لتحمل نتائجها. ومن الجدير بالملاحظة أنه حدث تطور بين شخصيه صابر، فهو ينفى أى مبررات، ويريد أن يتحمل مسئولية ما فعله.

المحامى - لندخل فى الموضوع.

صابر - لقد اعترفت كما قلت لحضرتك.

المحامى - هنالك ظروف.

صابر - أى ظروف يمكن أن تتفنى؟

المحامى - النشأة، الحب، الغيرة، سلوكك الأمين تجاه إلهام.

صابر - لن أجنى من هذا إلا مزيداً من التشهير.

المحامى - لن نسلم باليأس قبل أن يقع.

صابر - الحكاية كلها كالحلم، جئت من الإسكندرية للبحث عن أبى فوقعت أحداث

غريبة، نسيت فيها مهمتى الأصلية، حتى وجدت نفسى أخيراً فى السجن.. (ص ١٨٣).

(١٨٤).

هذا الحوار يكشف عن تطور في مفهوم صابر الأخلاقى لوجوده، فهو لا يحاول أن يهرب من تحمل مسئولية الفعل الذى قام به من بعيد أو قريب، بل ونحس أنه يشعر بالإهانة عند محاولة المحامى إعفاءه من المسئولية عن الفعل الذى ارتكبه؛ فمعنى هذا سلبه قيمته الأخلاقية كشخص مسئول حر، وسلبه أهليته، بل وإنسانيته. لهذا فهو يحاول أن يؤكد مسئوليته عما ارتكبه من فعل، ويعمل على ألا يسلبه المحامى حقه فى مسئوليته عن أفعاله.

ثم قال (وهو يتهدد):

صابر - والآن أكاد أنسى كل شىء إلا المهمة الأصلية التى جئت من أجلها.

المحامى - ولكن لا جدوى من التفكير فيها الآن، ربما أشرت إليها فى مرافعتى باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد (ص ١٨٤).

العبارة الأخيرة تثير قضية أثارها جان بول سارتر فى فصل صغير من كتابه «الوجود والعدم»<sup>(١٠)</sup>. وخلاصة رأيه أن الإنسان لما كان محكوما عليه أن يكون حرا، فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم كله. إنه مسئول عن نفسه بوصفه حالة وجود. وفى هذا يقول سارتر: «ولهذا فإننى لا أستطيع أن أتساءل: لماذا ولدت؟ وأن ألعن يوم ميلادى، أو أن أعلن أننى لم أطلب أن أولد؛ لأن هذه المواقف المختلفة تجاه ميلادى؛ أعنى تجاه واقعة أننى أحقق حضورا فى العالم، ليست شيئا آخر غير طرق لاعتناق هذا الميلاد بحكم مسئوليتى، وأن أجعله ملكى. وهنا أيضا لا ألقى غير ذاتى ومشروعاتى، حتى إنه أخيرا إهمالى (تركى)؛ أعنى واقعيتى تقوم فقط فى كونى محكوما على بأن أكون مسئولا عن نفسى مسئولية كاملة، وأنا الوجود الذى وجوده موضوع تساؤل فى وجوده». (عبدالرحمن بدوى. الأخلاق النظرية. ص ٢٢٧).

وقد صور أفلاطون هذه الفكرة فى أسطورة Er لفامفولى الواردة فى نهاية محاوره (السياسة) وفيها يقول: إن النفس قبل التناسخ - يجب عليها أن تختار عند أقدام اللاخسيس (آلهة المصير) الحياة التى تريدها على الأرض، وتبته إلى أن الله برىء؛ فهى وحدها إذن المسئولة فى اختيارها لحياتها وكيفية سلوكها فى هذه الحياة.

وقضية المسئولية التى تثيرها الرواية تشتمل على الخصائص اللازمة: فهى ضرورة؛ لأنه كان على صابر أن يفعل من أجل تحقيق إمكانياته، وإلا كان عدما؛ فهو يقول: «إنه

ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها. إنه وحيد بلا مال ولا عمل ولا أهل، ولم يبق له إلا أمل غريب كالحلم. إنه مطالب منذ اليوم بتأمين حياته، وهى مسئولية لم يتحملها من قبل» (ص ٧). فمجرد إدراكه لهذا يقتضى منه الفعل. وعلى الفعل تترتب المسئولية. ثم إنه موجود فى العالم، وهذا يلزمه بالفعل فى العالم وتجاه الآخرين، وتلك مسئولية وجودية وأخلاقية معا. فهو مسئول عن تحقيق إمكانياته، ولا يمكنه أن يبقى دقيقة واحدة دون اختيار، والاختيار يجر المسئولية. وهذا يقودنا إلى قضية الحرية.

إن المسئولية تقوم على الحرية. فلا مسئولية حيث لا حرية. وفى عالم خال من الحرية وتسوده الجبرية المطلقة، لا مكان للمسئولية. كذلك حين القهر والقوة القاهرة. لا توجد مسئولية. ومما يحد من مسئولية صابر ضالة الحرية. وفى الرواية لها عدة مظاهر:

ضغط العادات والتقاليد الاجتماعية، الإرهاب المعنوى، والتخويف المعنوى والمادى.

كريمة - خبرنى عن حالك إذا لم يظهر الرجل (أبوه)؟

صابر - تصورى حال رجل بلا مال ولا أهل ولا عمل!

كريمة - وكيف عشت فيما مضى؟

صابر - ملكت الألوف، ولكن لم يبق إلا عشرات.

كريمة - ماذا كنت تعمل؟

صابر - لا شىء.

كريمة - لم لا تبحث عن عمل؟

صابر - لا قيمة لأى عمل يجرى عن غير طريق أبى.

كريمة - لا أفهم.

صابر - ولكن صدقنى.

كريمة - اشتغل بتجارة.

صابر - لا رأسمال ولا خبرة.

كريمة - وظيفة؟

صابر - لا مؤهل ولا وساطة - الواقع أننى لا أصلح لشىء (ص ٨٤).

هذا يبين الإرهاب المادى الذى يعانيه بالإضافة إلى الإرهاب المعنوى الذى يتمثل فى ماضيه، كقاتل، وقواد، ومن بيت دعارة.

ولكن إذا كان صابر قد نجح لحد ما فى أحد أبعاد الشخصية الأخلاقية، ألا وهو المسئولية؛ فإنه ظل يفتقر إلى العنصر الثانى والأهم، وهو الاستقلال الذاتى:

المحامى - أنا على علم لا بأس به بأخبارك، ولكنى على يقين من أنك لن تجنى من الاهتمام بأبيك الآن إلا التعب الضائع فإن مجيئه أو عدمه سواء فى موقفك الأخير.  
صابر - لا يبعد إن جاء أن تحدث معجزة.

المحامى - كيف؟

صابر - أعنى إذا صح أنه وجيه حقا وذو نفوذ.

المحامى - فليكن أكبر الوجهاء، ولكن كيف يمكن أن يغير قوانين الدولة؟

صابر - اسمع يا أستاذ، لقد كانت أمى ذات نفوذ يوما ما، فاستطاعت بنفوذها أن تتحدى قوانين الدولة تحت سمع المسئولين وبصرهم!

المحامى - بالله خبرنى عن الأمل الذى يراودك إذا جاء أبوك؟

تردد قليلا، ثم قال:

.

صابر - ربما استطاع أن يسهل لى سبيل الهرب (١٨٤ - ١٨٥).

هنا نرى أنه ما زال يعلق وجوده بكيان آخر ليس فقط مستقلا عنه، بل إن وجوده مشكوك فيه.

وقدم صابر إلى المحاكمة. وأحيلت أوراقه إلى المفتى. ونطق بالحكم. وقد تابع المرافعات باهتمام، ولكنه تلقى الحكم بذهول رغم توقعه له من أول الأمر.





## الفصل الثانى

### الطبيعية والمثالية عند بهيج إسماعيل

#### دراسة مسرحية «حلم يوسف»

عند التأمل فى المدارس النقدية الأروبية عبر تاريخها، نجد أن هناك خطين يسيران بالتناوب وينبعان من نظرتين مختلفتين للوجود: النظرة الهيراقليطية، من اسم الفيلسوف اليونانى هيراقليطس Heraclitus، والتي تفسر الكون بأنه فى حالة فيض (تغير دائم) وصيرورة Flux, becoming ووجهة نظر بارمينديس Parmenides 515 B. C التي ترى الكون بأنه فى حالة ثبات أو كينونة Being. ومن فرع هيراقليطس خرج لنا أرسطو، وهيكل، والمدرسة الرومانسية فى الأدب وأينشتاين وأخيراً المدرسة التفكيكية بزعامة دريدا J. Derrida، ومن فرع بارمينديس خرج أفلاطون، لايبنتز، وشعاره ليس فى الإمكان أبدع مما كان، ونيوتن الذى حاول أن يثبت المعمار الكونى باكتشاف القوانين التى تحكمه، والمدرسة الكلاسيكية فى الأدب، وأخيراً المدرسة البنائية.

يمكننا أن نستنتج من هذا أن موقف المدرسة التفكيكية من المدرسة البنائية يماثل موقف المدرسة الرومانسية من المدرسة الكلاسيكية، بالتالى إذا أردنا أن نعرف التفكيكية Deconstructionism لابد أن ننظر إلى أساس المذهب البنائى Structuralism. يرى دريدا أن هناك مدرسة للأدب تبنى من قيمة الفكرة وتجعلها مركزية logocentrism، ويستخدم هذا المفهوم لوصف أنماط الفكر التى يعتمد عليها العمل الأدبى وتشكل إطاراً مرجعياً لهذا العمل. والمدرسة الثانية، عند دريدا، الاختلاف والإرجاء difference (لا يوجد خطأ فى الهجاء). فى المدرسة الأولى نجد ثنائية الشكل والمضمون، وتحل اللغة المرتبة الثانية، حيث إنها مجرد وسيلة Medium لنقل المعنى. أى إن للنص هدفاً خارجاً عن النص الأدبى، وتفسير العمل الأدبى يتم بالرجوع إلى الفكرة الأساسية للعمل. يرى

دريدا أنه لا يوجد شيء خارج النص Il n'y a pas de hors texte وبالتالي نستنتج أن علاقة المؤلف بالنص هي علاقة حلولية أى أن النص والمؤلف واحد، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ولكنها مع ذلك علاقة تعارض فهي مثل الذرة: بروتون والكترون، والعلاقة قائمة على التعارض ومن هذا التعارض يوجد التوازن، وتأخذ الذرة شكلها. ولكن الذرة فى حركة وتغير دائمين وتشكل احتمالات لا نهائية للمعنى، أى أن الكاتب يكتب عكس ما يقصد voudrait dire (انظر De la grammatologie). فى إطار المذهب التفكيكى أو ما بعد الحداثة يعلو شأن الكلمة المنطوقة phonocentrism على الكلمة المكتوبة، لذا انتشر الاهتمام بالثقافة الشعبية وأصبح الشكل الأدبى مفتوحا وحرا open form فى الشعر، المسرح المفتوح open theatre وفى القصة Magic realism الواقعية السحرية أى أن التركيز على الخيال فى الإبداع والتأويل فى النقد، فالنص مفتوح، ويوجد له من المعانى بعدد قراء النص.

تلك المقدمة عن التفكيكية كان لابد منها حيث إنى وجدت أن أفضل الأدوات النقدية للتعامل مع مسرحية «حُلْمُ يوسف» للكاتب المسرحى والشاعر الأستاذ «بهيج إسماعيل» هى الدراسة التفكيكية.

لقد استلهم المؤلف عمله من جميع عناصر الشخصية المصرية فمن التراث الفرعونى أخذ أسطوره إيزيس وأزوريس، ومن التراث الدينى (اليهودى والمسيحى والإسلامى) قصة سيدنا يوسف عليه السلام وقصة السيدة العذراء، ومن التراث الأوروبى الحديث تأثر بفلسفة دارون ونييتشه (1844-1900) Nietzsche. كما تقوم الحبكة المسرحية على الثلاثية المعروفة فى الروايات القوطية Gothic Novel. أى إن فتاة جميلة، فاطمة، عذراء ريفية فيها من الخصوبة والجمال ما يدفع عثمان، صاحب الأرض والأمر والنهى بالقرية، ويمثل عنصر الشر، لأخذها لنفسه. وهناك المخلص أو المنقذ، يوسف، وهو شاب ريفى يمتزج فيه المرح بالحزن كما يمتزجان فى الروح المصرية ويعمل أجيرا لدى عثمان.

المفروض فى إطار الشكل الفنى الذى نحن بصدد أن يتحلى المخلص أو المنقذ - يوسف - بكل الصفات والقيم العليا التى يراها المجتمع أو المؤلف ضرورية للمجتمع. ولكننا نرى شخصية سلبية حاملة، تفتقر للإرادة والهدف:

صوت يوسف: (آت من أعماق البئر) فاطمة.. فاطمة.. الحقينى يا فاطمة!

فاطمة: إنت فين

صوت يوسف: رمونى فى البئر

...

حروح منك يا فاطمة!

وعندما يقرر أن يهرب مع فاطمة وتسأله «نروح فين؟» يجيب «فين متودينا الريح»،  
«نتغرب يا فاطمة».. نتغرب غربة الريح « وينتهى المشهد الرابع حيث تظهر المرأة والتي  
تقوم بدور النبوءة فى التراجيديا اليونانية Delphi:

أول سنة تاخدى من النار... الجمر

ثانى سنة تاخدى من الدار... القهر

ثالث سنة تاخدى من الروح... الصبر

رابع سنة تاخدى من الكروان.. الذكر

خامس سنة تاخدى من الليل... السر

سالت سنة.. يرجعلك.. الابن البكر

...

يبدأ الصراع الحقيقى فى المسرحية فى المشهد الثانى وهو صراع بين شخصية  
نتشوية (عثمان)، ملتهمة لكل ما حولها، تعيش فى قلق دائم وتوتر، تزوج ست مرات  
ويبحث عن الزوجة السابعة. والشخصية الثانية - يوسف - شخصية رومانسية،  
صوفية؛ لذا نرى أن يوسف غير قادر على إدارة الصراع لصالحه، وغير قادر على القيام  
بواجب الانتقام لمقتل والده.

عثمان: الأرض أرضى.. وأنا استغنيت عنك

يوسف: لكن أنا مش قادر استغننى عنك.. مش قادر اكرهك

...

عثمان: أبوك أنا اللى قتلته.. سميته وأنت فى بطن أمك



يوسف: مصدقش

عثمان: لا صدق

خنى.. ودفعته الثمن.. قتلتته.. وخذت أرضه

يوسف: أبويا مكنش ليه أرض

عثمان: مين اللى قال لك

يوسف: الشيخ إمام

عثمان: الشيخ إمام خد أرض أمك وأنت فى اللفة

يوسف: مصدقش

يتصف عثمان بصفات عملية برجماتية فى مقابل الصوفية والرومانسية التى يتصف بها يوسف. فنرى عثمان يحث فاطمة بعد أن قتل يوسف وتزوجها يقول: «فكرى يا فاطمة فى اللى جى مش اللى راح.. الحى أبقى من الميت»

هذا بالإضافة إلى صفاته القيادية فهو «مهيّب الطلعة.. ضخّم الجسم والصوت» ومن أهدافه أن يكون له ابن حتى يحافظ على «الأرض والمال والسلطان» وكلها أشياء مشروعة ومطلوبة.. «المال والبنون زينة الحياة الدنيا».

يلاحظ كذلك أن المؤلف جعل المعادل الموضوعى ليوسف القمر وجعل المعادل الموضوعى لعثمان الشمس. فالقمر فى التراث الفرعونى يمثل الخلود وإحدى الصفات التى تتصف بها إيزيس. أى إنه يمثل العنصر الأنثوى. بينما الشمس تمثل العنصر الذكرى. وتمثل الشمس فى سطوعها حورس، وهى قلب الكون ورمز «لله» فى السماء والأرض (ابن الرومى).

وفى النهاية تحمل فاطمة على غرار حمل إيزيس والسيدة مريم العذراء.

صوت المرأة: خايفه من إيه يا فاطمة؟

من الصوت اللى سمعته دلوقتى

مش غريب عليك

كلمك قبل كده كثير

وسمعتيه قبل كده كثير

من جوا الساقية

ومن بين شجر الصفصاف

وفى صوت الكروان المسافر..

وفى نسمة آخر الليل

وهو اللى قال لك اصبرى

وهو اللى قال لك اتطهرى

وهو اللى قال لك اتشوقى..

وهو اللى كان دليلك.. فى ليلىك

وهو اللى جابك هنا

فالحمل الذى حدث هنا حدث دون أن يمسه بشر، وتلد يوسف وتوصيه فاطمة بعدة وصايا يستلهمها الكاتب من التراث الفرعونى الملىء بمثل تلك الوصايا.

فاطمة: أوصيك.. بخوفى عليك من الأيام

أوصيك.. ما تسمع كلمة اللومه

أوصيك.. ما ترفع ع الجيران شومه

أوصيك.. ما تفسد أرض مخدمه

أوصيك.. ما تحمل قريه مسمومه

أوصيك.. ما تثوى فى دارك البومه

أوصيك.. ما تاكل حق مظلومه

استخدم الكاتب اللغة العامية وإن كان يقوم بعمل تنويعات عليها فأحياناً يلجأ إلى اللغة الفصحى للتعبير عن المسافات بين الشخصيات. ترى يوسف ينطق اسم فاطمة «بـ فاطنه» ولكن عندما يتحدث إلى «عثمان فإنه ينطقها «عثمان». وليس «عثمان» كما يلفظها الشيخ إمام مثلاً. كما نجد أن العمل المسرحى يتداخل فيه مفهومان للزمن:

مفهوم طولى: بداية، وسط، ولكن فى النهاية نجده يجنح إلى المفهوم الدائرى. ويجعل من البرق معادلاً موضوعياً للزمن حيث لا قبل ولا بعد. ويرمز البرق إلى صوت السماء. بعد قراءة النص وتحليله نجد أن الكاتب كان يحاول أن يجعل من يوسف المخلص، ولكنه قد وضع فيه صفات لا تساعد على القيام بمهمته، وعلى العكس، وضع فى عثمان كثيراً من صفات رع وحورس. وقد استخدم المذهب التعبيرى والسيرىالى. وأحكم استخدامه. للأحلام والرؤى التى تزخر بها المسرحية، فى إيصال فكرته. والحقيقة أن سر هذا التناقض هو أن المؤلف يدخل فى رؤيته الرؤية الحداثية والرؤية التفكيكية فى آن واحد. فبينما يجاوز الحداثيون فى تطلعهم لأن يفهموا العالم إلى تغييره نجد أن ما بعد الحداثيين أو التفكيكيين أكثر تواضعاً فى أهدافهم، فهم يأملون أن يفكوا العالم ليتمكنوا من فهمه. ومن الواضح صعوبة ذلك. وإذا أردنا أن نلخص الفكرة الأساسية فى النص نجدها أنه لا حق دون قوة تسانده.

ولعلنى لا أخطئ أو أجاوز الواقع إذا قلت إن هذا الصراع يجرى فى العقل الباطن للكاتب الذى لا يخضع إلا لقانون التجربة الروحية التى تشبه الحلم أو الذى يتخيل فيها الكاتب أنه يحلم، فتراه يتراوح بين زمنين: زمن ماض وزمن حاضر، أما الزمن الذى سيجىء، فقد ترك للقارئ.

## الفصل الثالث

محمد محمد عنانى

### دراسة لـ «حكايات من الواحات»

(١)

يقول دافيد هيوم إذا تلازمت ظاهرتان فإن وجود واحدة ينبئ بوجود الأخرى. والقارئ لتاريخ الفكر يلاحظ أنه تكثر كتابة التاريخ عندما تتوقف الشعوب عن صناعة التاريخ، فتبدأ بحكايته أى بتسجيل تاريخها، وقد يلاحظ أيضاً أنه فى فترات الاضطراب السياسى وغياب الحقيقة تكثر المذكرات السياسية، وبالمثل فقد وجدت أنه فى فترات تزعزع مفهوم القيمة وإعادة تشكيلها لمرورها بفترات تاريخية انتقالية تكثر المذكرات والسير الذاتية ذات الطابع الأدبى والفلسفى.

لذا ففى خلال العشرين سنة الماضية ظهرت مذكرات سياسة وسير أدبية عديدة، وهذا يمكننا من القول: إن الفترة التى نعيش فيها تعانى من تضارب فى الرؤية لغياب الحقيقة وانتشار حالة اللا فعل؛ لاختلاط القيم وعدم وضوح مفهوم القيم التى يعيش بها المجتمع، أو أن القيم فى حالة إعادة تشكيل.

من هنا فإن دراستنا للسير الأدبية لا تكتفى برصد تطور الذات فى حركتها المعقدة فقط، ولكنها تتسع لدراسة القيم الأخلاقية فى المجتمع ومعرفة ما أصابها من خلل. ولا تقتصر أهمية السير الذاتية على ذلك الجانب المعرفى؛ ذلك أن التراجم جنس أدبى يؤثر فى المعنويات، ويوقظ مشاعر قوية، وكل إبداع أدبى عبر اهتمامه بالعواطف ومن خلالها الإقناع، يؤثر فى المعنويات، لكن التراجم أكثر قرباً، لأن مصداقية الحكاية، وتيقن القارئ من الوجود الواقعى للشخصيات التى يدور الحديث حولها يجعل التأثير أكثر عمقاً.



إن الإنسان الحديث أكثر قلقاً. فهو من خلال انجذابه الفريزي، وإحباطه تجاه كثير من حالات الاعتقاد القوى التي كان يمكن أن تسانده في مقاومة القلق، ومن خلال الاضطراب الناتج عن تَعُوده على التحليل، يأمل خلال قراءته للتراجم أن يجد إخوة له في القلق، هذا الصراع الذي يخوضه، وهذا التأمل الطويل المضنى الذي يستسلم له، يدفعه إلى البحث عن آخرين يعرفونه ويعاونونه، وسيكون أكثر امتناناً للتراجم ذات النزعة الإنسانية التي تريه أن البطل نفسه كان في شد وجذب، لقد كان أفلاطون يتحدث عن الروح الإنسانية التي يتجاذبها جوادان: أحدهما أبيض والآخر أسود، وأنهما يشدانها: أحدهما يشدها إلى أعلى طبيعتها والثاني إلى أسفلها، ولقد نسيت الإنسانية خلال عدة قرون بقاء الحصان الأسود. وربما يكون عصرنا قد أنكر إلى حد ما وجود الحصان الأبيض، لكن كاتب التراجم الجيد - فيما يبدو لي - هو الذي يستطيع أن يرى الأبيض والأسود، وأن يرى كيف أن إنساناً بقدر ما استطاع أن يقود هذين الحصانين الجامحين، استطاع أن ينجح في جانبي الخير والشر. «إن الترجمة - كما يقول نيكلسون - هي لون من المواساة وطرح الأفكار، لا انبعاثاً من لحظة اليقين، ولكن من لحظة الشك»، وهذا يبدو لي عميقاً وحقيقياً، ونحن في عصر شك، ومن أجل هذا فإننا نبحث في حياة الرجال عن الدليل على أنهم هم أيضاً قد هزمهم عدم اليقين، ومع ذلك نجحوا في أن يفعلوا شيئاً.

لقد ظهرت في الفترة الأخيرة أوراق لويس عوض، ومذكرات شكرى عياد، وسيرة عبد الرحمن بدوى، ومذكرات محمد عنانى. وبين اتجاه أراه محاولة لجلد الذات وتعريتها عند لويس عوض وشكرى عياد، وذاتاً متضخمة فقدت القدرة على الاختراق السيكلوجى عند عبد الرحمن بدوى - فقد كانوا على عداء مع موضوعاتهم - نجد أوراق عنانى محاولة هادئة للسيرة الأدبية التي قصد إليها صاحبها، وإن كانت «قد تحولت في عيون الكثيرين إلى صورة أدبية لسيرة ذاتية».

والأسئلة التي سوف أطرحها على نفسى هي: هل من الممكن معرفة حقيقة إنسان ما؟ هل يمكن أن تكون التراجم وسيلة للتعبير وللتطهير بالنسبة لكل من الكاتب والقارئ؟ وتلك نفس الأسئلة التي يسألها عنانى.

ولكن ألا نستطيع أن نتساءل - بالمنطق نفسه - إن كان الفنان قادراً على تقديم أى شخص حقيقى يعرفه في صورة «شخصية» درامية دون تعديل وتبديل؟ إن للسيرة

الأدبية مزية كبيرة هي الصدق، فالكاتب يستعيز فيها بصدق التاريخ عن الصدق الفنى - بمعنى أن الأمانة فى النقل عن الحياة تعفيه من أمانة الالتزام بقواعد فنه؛ فقد تقتضى هذه القواعد انتقاء خصائص دون خصائص، أو ابتداع أحداث معينة تتجلى فيها الخصائص التى يريد الفنان التركيز عليها، أو إقامة علائق لم تقم فى الواقع بين الشخصية المصورة وغيرها من الشخصيات، أو بينها وبين الراوى، وفى هذا وذاك جور على الأمانة التاريخية؛ فالراوى فى السيرة الأدبية مؤرخ لحياته وحياة الآخرين، ودور الفن عنده يقتصر على الاختيار والتفسير والتنظيم، ومع ذلك فإن هذه العوامل الثلاثة نفسها عوامل يشترك فيها المؤرخ مع الكاتب (أى مع مؤلف القصص الخيالية) مهما يكن من تحرر الأول للصدق الموضوعى ومن حرية الأخير الظاهرة فى ابتداع الأحداث وإقامة العلاقات، فكل منهما يختار ما يكتب عنه من بين أكداس من المادة الحياتية (الحيوية) المتوافرة، وليس فى استطاعة المؤرخ مهما يبلغ حرصه على الإحاطة والشمول أن يذكر كل شىء، فإذا كان معاصراً لما يؤرخ له فقد تفوته أهمية حادث شهده، وقد يفوته العلم بوقوعه أصلاً، وقد يسمع بوقوعه فيشك فى صدق ما سمع فلا يثبت، وكل منهما يفسر ما يراه فى ضوء مفاهيمه وفكر عصره، فالتفسير يخضع لفكر المؤرخ ومنطق العصر معاً؛ ولذلك تعدد صور «الحقيقة» فى أعين المؤرخين وفى كتاباتهم، بل قد تتفاوت تفاوتاً كبيراً من عصر إلى عصر. وكل من المؤرخ والكاتب «ينظم» المادة الحياتية وفقاً لمنهجه فى تحليل ما يحدث، فقد يأتى بما يراه أسباباً قبل ذكر الحادثة التى لا خلاف عليها، فتتخذ صورتها شكلاً جديداً، بل قد تختلف تماماً عما نعرفه أو عما جرى العرف عليه، فالقتل بصورته المطلقة جريمة، لكنه قد يصبح قصاصاً، أو ثأراً من قاتل أو ظالم، أو يصبح إزالة لرأس الفساد، بل قد يكون مفخرة فى الحرب، وباستطاعة المؤرخ عن طريق التنظيم أن يتحكم فى التفسير، وأن يتحكم من ثم فى تصوير الوقائع وبالتالي فى رصد «الحقائق» التى قد تبدو وكأنها لا خلاف عليها<sup>(١)</sup>.

## (٢)

إن كتابة التراجم فى هذا المنعطف التاريخى، فى عصر التفكيكية والعولمة، يجعلنا نتساءل:

هل صورة مثل هذه للإنسان تعد دقيقة؟ إن أى صورة للإنسان ليست دقيقة، فما هو حقيقى بالنسبة للإنسان - شأنه فى ذلك شأن كل الظواهر الطبيعية - يخضع

لإيقاعات متعددة، فتارة يكون شديد الوعي بطبيعته التركيبية المتعددة، وتارة أخرى يعتقد - على العكس من ذلك - بأن قيمته باعتباره كائناً اجتماعياً تفرض عليه التوحد لا التعدد، وفي لحظتنا التاريخية هذه على وجه التحديد فإن الشعور بالتركيبية والتعدد هو الذى يسود، ونستطيع أن نضيف هنا الملمح الثانى من ملامح التفكير الحديث وهو: «القلق من تركيبية وتعقد الشخصية».

ويبقى أمامنا ملمح ثالث: فأنا لا أعتقد أن الإنسان فى القرن الحادى والعشرين يبحث، فى أثناء قراءة ترجمة ما، عما كان يبحث عنه إنسان القرن التاسع عشر، لقد كان الإنسان الكلاسيكى منغلقاً داخل اتجاه دينى وأخلاقى صارم يسانده بقوة، ويبحث داخل الكتاب الذى يقرؤه عن تأكيد لمبادئ هذا الاتجاه.

إن قارئ السير الذاتية فى العصر الحالى يرى أن السيرة هى تاريخ تطور روح إنسانية، التطور الشعورى والروحى للشخصية، إنها تاريخ تطور الأفكار لرجل ما وتاريخ تطور ذكائه، حيث تتضافر الحياة الداخلية والحياة الظاهرة. إن الترجمة يجب أن تتناول حياة الإنسان فى الحب والعمل والمعرفة.

ولكن عندما نقرأ ترجمة عنانى نلاحظ احترامه للتقاليد والعادات؛ أما حياة الرجل الخاصة، ونقاط ضعفه وهفواته وأخطاؤه، فقد تم العبور عليها بالصمت. أليس من الافتعال أن نفصل على هذا النحو جانب التطور الذهنى عند عنانى عن بقية الجوانب؟ لكن يمكن الإجابة بأن ذلك ليس مفتعلاً فى حالة بعض الرجال الذين تعتبر حياتهم الذهنية هى كل شيء.

ومع ذلك إننى أعتقد أن المؤكد أن الحقيقة حول إنسان ما تؤخذ على نحو خاص من المواقف التى شكلت عظمته، لكننى أعتقد أيضاً أننا ينبغى ألا نهمل المواقف التى صنعت حماقاته؛ لأن العظمة الحقيقية تصنع من حماقات أمكن السيطرة عليها.

إن المشكلة ليست فقط مشكلة تاريخية، ولكنها أيضاً مشكلة أدبية ومشكلة جمالية.

دون شك فإننا يمكن أن نجد حالات يصعب منها أن نقول الحقيقة؛ يقول ترولوب Trollope: «من يستطيع، أنا أو أى إنسان آخر، أن يقول كل شيء عن نفسه؟ أتمنى أن يكون هذا ممكناً. من الذى يستطيع أن يتحمل الاعتراف بالقيام بعمل دنى؟ ومن فى الدنيا لم يرتكب فى حياته واحداً من هذه الأعمال؟».



صعب جداً أن يتحمل الإنسان قول الحقيقة، كل الحقيقة؛ لذا نجد عنانى يقتبس من ت. س. إليوت قوله فى إحدى مسرحياته: «لا يستطيع الإنسان أن يحتمل جرعة أكبر مما ينبغى من الواقع، وكلما ازدادت الجرعة ازداد نشداناً لما يخفف منها أو يساعده على تحملها، إما بالتدريج بالقناع أو بالهروب إلى ما يحميه من الواقع» ثم يعلق عليه بقوله: وأنا نفسى ألجأ إلى العلاجين، فأحياناً ما أرتدى قناعاً (ص ١٨١).

القناع هنا، لون آخر من الرقابة تتم ممارستها من خلال الحياء، فقليل جداً من الناس لديهم الشجاعة لأن يقولوا الحقيقة حول حياتهم الجنسية.

فى الحقيقة: إن كاتب السيرة الذاتية موقفه صعب للغاية. إذا أهمل الكاتب المواقف التى شكلت مظاهر التقدم فى ملكاته وفى نجاحاته، فإن هذا الإهمال سوف ينقص من قيمة حكايته. ومن ناحية ثانية: بما أن هذه المواقف قد أضافت إليه لوناً من الأعمال المشرفة، فإن الإشارة إليها يمكن أن تبدو وكأنها لون من الفرور، مع أنه يمكن - بكل بساطة - أن تكون الإشارة إليها محققة لمتعة تقديم كامل للموضوع من كل جوانبه.

السؤال هو: كيف تغلب عنانى على تلك المشكلة؟

نحن نعلم أنه لا شئ أكثر إزعاجاً فى أى مكان فى العالم من أن يتحدث الإنسان عن نفسه وعن مؤلفاته، وأنه لا شئ أكثر خطورة من ذلك، وإذا أعلننا أننا راضون عن مؤلفاتنا فإننا نطرح قدراً من الفرور المحتمل، وإذا نحن تحدثنا عنها بقدر من التواضع فإن كثيراً من النفوس سوف ترتاب فى هذا التواضع.

لقد قدم عنانى نفسه من خلال الآخرين، لا من خلال ذاته فقط، بل فى مقابل ذاته أيضاً؛ فهو يحكى حكايات الآخرين من خلال ذاته، وبقدر ما يكتشف ذات الآخرين يكتشف ذاته أيضاً، أو كما يقول «من خلال غيرية الغير» (ص ١٩٨). وهو فى ذلك مثل رسام اللوحات الطبيعية.

إن أول اختياراته يكمن فى «الموضوع» فرسام اللوحة الطبيعية لن يتوقف فى أى مكان، إنه سيتوقف أمام مشهد طبيعى قائلاً: «إن هذا المشهد يحتل موقعاً جيداً وإطاراً جيداً. وكان بعض كبار الرسامين الانطباعيين يتجول ومعه إطار يحاول رؤية عناصر مختلفة للمشهد الطبيعى من خلاله، قبل أن يختار المشهد الذى يحاول أن يرسمه. وكاتب التراجم عليه أيضاً أن يتجول والإطار فى يده، وربما كان يمثل اختيار الموضوع



بالنسبة له أهم نقطة فى عمله. فهناك حيوات هى جميلة بالطبع، وهى من بعض الزوايا صنعت: إما من خلال المصادفة، وإما من خلال دينامية داخلية للكائن كما يحدث مع الأعمال الفنية العفوية، وهى أحياناً تجسد هذه السيمتريّة الفامضة التى حتى وإن كانت مختبئة تحت طبقة غنية وكافية من الهيكل اللحمى للجسد الخارجى فإنها تخلع جمالها على الإبداع الإنسانى.

فى معرض حديثه عن أسلوب عمله كتب عنانى يقول:

«قلت إننى أحمد الله الذى آتانى القدرة على تأمل الناس والأحداث بعين الكاتب، ولا أظن أن ذلك التعبير واضح كل الوضوح؛ ولذلك سوف أجمل ما أعنيه فى تفسير موجز أتبعه بنموذج يمثل ما أقصد إليه. فأما التفسير فهو أن عين الكاتب تقيم مسافة بينه وبين ما يرى، وقد تبلغ هذه المسافة من الطول حدّاً يجعله يتأمل ما يراه كأنه يشاهد عملاً مسرحياً أو يقرأ رواية خيالية، وحتى يظل - ولو شارك فى الأحداث - بعيداً عنها؛ إذ يستطيع أن يدرك بعض أبعادها التى قد تخفى على المشاركين فيها، وأن ينظر إليهم باعتبارهم بشراً لكل منهم حياته الخاصة ودوافعه الخاصة، وأن يتجرد من أية دوافع شخصية قد تجعله يجور على هذا أو ذاك، وقد تمنعه من التفهم الصحيح لأحوال كل منهم. ولكن هذه «الموضوعية» تختلف عن موضوعية العالم (عالم النفس أو عالم الاجتماع) فى أن عين الكاتب لا تقتصر على التحليل وفصل العوامل ورصد الظواهر وإقامة العلاقات وما إلى ذلك مما يفعله الباحث، بل تتجاوز ذلك إلى ملء الفجوات فى الصورة بما يتوافر لديه من خبرات شخصية، بحيث تكتمل صورة كل منهم وصورة كل حدث. والاكتمال هو أول أو أهم عنصر من عناصر الجمال، فإذا بكل شيء يكتسى من الجمال ما يجعله عملاً فنياً حياً، وإذا بالمشاعر التى يستقرئها الكاتب فيما يرى ويستكمل ما نقص منها من منابع ذاته، وقد أضفت على الناس والأحداث حياة خاصة ممتعة، قد تخرج بها عن سياقها الزمنى، وقد تصعد بها إلى مصاف الأعمال الفنية الجميلة» (ص ٢١-٢٢).

لقد قام عنانى باختيار عدة شخصيات، هذه الشخصيات ليست لها قيمة فى الترجمة الذاتية، لكن لها قيمة موضوعية كبيرة؛ فالشخصية هنا ليست هى فى الحقيقة شخصية المؤلف، ولكنها غالباً تحمل شريحة محددة من شخصيته. فتعدد الشخصيات يمثل تعدد أبعاد شخصية المؤلف، أو ما يطلق عليه حديثاً «التعددية الحية»

داخل النفس الواحدة. فمنذ التحليلات البروستية بدا أنه لم يبق أمامنا مما نعرف عن الإنسان إلا اسمه وجسمه وملبسه وبعض عاداته الخارجية، وتحت هذا كله تنمو الحقيقة، أى سلسلة من الذوات، ومن المشاعر التى تتحرك معاً لكن بلا رابط، والتى تجعل الإنسان شبيهاً بمستعمرات الحيوانات البحرية التى تعيش فى أعماق البحر، إنه مستعمرة من المشاعر، وتكلسات من روافد مختلفة.

«فأنا أروى القصة من وجهة نظر فرد واحد، وأترجم لغته العامية إلى فصيح، وأختصر وأوجز وأضبط، فأختار وأحذف مما وسعته الذاكرة، وأستكمل ما ضاع منها من معرفتى بصاحبها وأهله وبالإنسان؛ أى إن لى وجوداً - شئت أم أبيت - ينفى أو يجعل من العسير إصدار حكم أو رأى نقى من الشوائب؛ فكيف يفتى مفت فى أحوال الإنسان ويطلب اليقين وهو لا يستطيع حتى أن يتحقق مما حدث؟» (ص ٧٢).

هنا يرى عنانى أنه من المستحيل أن نفهم شيئاً عن سيكولوجية الذات الإنسانية دون أن نختبر وجوهها المختلفة، ودون أن نفوس فى الدقائق اللامتناهية فى الصغر. علينا أن نعترف أن الإنسان ليس كتلة من الخير أو الشر، وأنه لا ينبغى أن يكون همناً أن نصدر حوله حكماً أخلاقياً، وأنه من ناحية أخرى لا يظل هو نفس الإنسان منذ المراهقة وحتى الشيخوخة.

بالإضافة إلى ذلك، ليست كل حقيقة يحسن أن تقال. فنحن غالباً ما نعرف عن أصدقائنا الأحياء حكايات مضحكة نحفظ بها ولا نرويها، فلماذا نظهر قدراً أقل من الوفاء نحو أصدقائنا الأموات؟ من هنا يرى عنانى أن يحتفظ بالأسماء لنفسه:

«ولقد سمحت لنفسى بابتسار الأسماء أو حذفها دون التفاصيل، فأصحابها يعيشون بيننا وقد يتأذون من هذا الحديث الصريح - وأخشى ما أخشاه أن تفصح التفاصيل عما أخفيته بإخفاء الأسماء الحقيقية» (ص ٤٦).

«ولياذن لى القارئ بإخفاء أسماء بعض الأشخاص فيما سأرويهم لأنهم لا يزالون بقيد الحياة؛ حتى لا يتضرر أحد منهم من نشر قصته على الملأ، وإن كان من المحتوم أن يتعرف أحدهم على نفسه، وأنا لا أجد فى ذلك بأساً مادام هو الذى روى لى القصة، وما دمت قد التزمت فى روايتها بما رواه لى (ص ١٠٧).

وأسلوب عنانى فى السيرة الذاتية يعتمد على الذاكرة وكتابة اليوميات:

«ولقد درجت على اختزان صور هذا وذاك وتذكر العبارات الدالة التي يلقون بها في غمار الأحاديث العامة أو العابرة، وكنت دائماً ولا أزال أسعد بالاستماع إلى أحاديث هذا أو ذاك؛ حتى ألح فيها خيطاً يقودنى إلى ما قد يختفى في «الكهوف» (ص ٨٧).

... وكعادتي بعد الاستماع إلى أمثال تلك القصص، سجلت أهم ما رواه من أحداث فيما أسميه كراسة المسرح، وأعدت الكراسة إلى الدرج، ونسيت القصة برمتها بعد أيام، ولكنها كانت من القصص التي لا تنتهى بالتسجيل؛ إذ سرعان ما أطلت برأسها من جديد في ربيع ذلك العام. (ص ١٦٩) ... وعندما عدت إلى المنزل جلست إلى المكتب فسجلت ملخصاً وافياً لما دار في ذلك المساء، ولم أعد إليه إلا بعد سنوات! (ص ١٨٠).

هناك بعض الملاحظات نأخذها على طريقة تسجيل تلك الأحداث.

ليس فقط الذاكرة التي تتسى سواء بفعل التأثير البسيط للزمن، أو الرقيب الإرادى، ولكن الأهم من ذلك أن الذاكرة «تعقلن» الأشياء، إنها تبتكر بعد وقوع الأحداث المشاعر أو الأفكار التي كان يمكن أن تكون سبباً لهذه الأحداث، مع أنها في الحقيقة مخترعة من خلالنا بعد وقوع الأحداث التي هي في ذاتها حصاد المصادفة.

هناك استحالة في إعادة العثور على الماضي، وهنالك استحالة في عدم تحريفه بطريقة لا إرادية، وأخيراً، هنالك استحالة في عدم تحريفه بطريقة إرادية. هذه - إذن - بعض العقبات التي تجعلنا نخشى أن تكون السيرة الذاتية الحقيقية لا يمكن أن تكتب على الإطلاق.

سبب آخر لفقدان الصراحة في السيرة الذاتية، وهو الحاجة المشروعة جداً لأن نحمى أولئك الذين رافقونا أو ارتبطوا ارتباطاً مباشراً بالأحداث من خلال صلتهم بنا. وحتى إذا نحن قررنا أن نقول كل شيء حول حياتنا، فنحن لا نملك الحق في أن نقرر أن نقول كل شيء عن حياة الآخرين، أو على الأقل نحن لا نعتقد أننا نملك هذا.

سبب أخير، إنه طوال حياتنا فإن الذاكرة لا تتوقف عن أن تدع أشياء تسقط، وتبنى أشياء أخرى، وتصفى وتعديل من شكل الحقيقة، دون أن تفسح أى مجال للحياة اليومية، ووقائعها البسيطة، وفتراتها التي تمر دون أحداث، والتي تشكل - مع ذلك - جوهر الوجود الإنساني.

ثم إننا حتى لو أخذنا في الاعتبار الحديث فقط عن الفترات التي نملك حولها يوميات، كيف يمكن أن نكون متأكدين أن هذه تمثل بالضبط تفكير الرجل الذي كتبها؟ بعض هذه اليوميات تكون موجهة إلى الأجيال القادمة، وهنا يتبنى المؤلف موقفاً ويتجمل في تقديم نفسه لتوصيل ذلك الموقف إلى القارئ. وحتى عندما تكون اليوميات قد كتبت بإخلاص على أنها لن تكون مقروءة فإن من الشائع جداً أن يضع الكاتب نفسه أمام نفسه، فهو «مؤلف» أراد أو لم يرد.

### (٣)

إن الإنسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية ميتافيزيقية وفلسفية أياً كانت هذه الرؤية، إن لم يجدها لدى الفيلسوف الأكاديمي بحث عنها لدى الروائي أو رجل الدين أو الفنان، أو ربما وجدها في الأمثال الشعبية والفلكلور، فكل حياة تتضمن فلسفة للحياة، لكننا لا نستطيع أن نجنى منها شيئاً إلا إذا استطعنا توضيح هذه الفلسفة. ولكن الأمر أكثر صعوبة بالنسبة للجانب الميتافيزيقي والديني، فإن أي غموض في كلمة أخلاقية واحدة، قد جعلنا نبني تصوراتنا على أسس غير سليمة؛ لذا يحسن في مثل تلك الحالات أن نأخذ ما تقوله الشخصية المراد دراستها على مسئوليتها.

يسير البحث على ثلاثة محاور: الدين، الفلسفة، الفن.

### (٤)

يمكن تلخيص الموقف الميتافيزيقي والديني عند عناني بأنه مثالي، وأن علة الوجود مادة وفكرة، والخلق إحلال لفكرة في مادة؛ وأن الماهية تسبق الوجود. وفي هذا يقول:

إن أرواحنا التي بثها الله فينا ﴿وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوحِهِ﴾ (السجدة: ٩) قد سبق لها الوجود عند الله، وأن ما كنت أنسبه إلى عين البصيرة يجوز أن ينسب إلى عين الروح، فإذا استطعنا تصور ذلك الوجود السابق، على عُسْر ذلك التصور، كان من المحتوم أن نحاول تصور الوجود اللاحق، وهو وجود روحى قد يكون من المحال تصوره أو تصويره؛ لأن حواسنا لم تعتد الخروج عن الكيانات المادية التي تفرض نفسها ليلاً ونهاراً عليها، ولابد في هذه المحاولة من اللجوء إلى الاستعارة والصور الشعرية، (ص ١٢٦).



والمعروف أن «النمط الفطري» يتضمن المفارقة في كُنْهه، فالأرض هي التراب الذى خلق منه آدم ﴿كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ﴾ (آل عمران: ٥٩)، وهو مصدر الحياة لنا لأننا نأكل من زرعه وثمره، ويأكل منه الحيوان الذى نأكله، وهو ما نعود إليه ونتحول إليه. والله در أبى العلاء المعرى الذى يذكرنا بهذه الحقيقة<sup>(٢)</sup>، وهو المعنى الذى عاد إليه عمر الخيام فى رباعياته<sup>(٣)</sup> التى أبدع رامى ترجمتها نظماً. والماء كذلك «نمط فطري» فهو ذو حركة دائرية، فالإنسان يخلق من ماء ﴿مِنْ مَّيِّ يَمْنَى﴾ (القيامة: ٣٧) وكل شئ حى خلق من ماء ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ (الأنبياء: ٣٠) ولكن الماء أيضاً هو الذى أغرق من كفروا بنوح عليه السلام، ﴿وَلَا تُخَاطَبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾ (هود: ٣٧). (ص ١٨٤).

ويحاول عنانى أن يقدم قراءة عصرية للدين، فالتقدر أصبح بلغة العصر الجينات:

وأنا أصف هذه القصص أو الأحداث بأنها «قدريّة»؛ لأن الدائرة صورة قدريّة محتومة، فنحن ندور فيها مدفوعين بما رُكب فينا من صفات، يفسرها العلماء اليوم بأنها «الجينوم البشرى» أو الخصائص الوراثية الفطرية التى تميز كل فرد عن سواه، فكأنما هى «المكتوب» بلغة الحياة الجينية (the language of life) فهى لغة لا تقتصر على الصفات الجسدية، بل تتعدى ذلك إلى الصفات النفسية والذهنية، وما زلت مفتونا بهذا «المكتوب» فى أعماق خلايا أجسادنا منذ الولادة، وما زلت أتساءل عن مدى حرية الاختيار المتاحة للإنسان و«المكتوب» مكتوب! هل قدر علينا إن أردنا الاختيار حقاً أن نكافح ما لا نحبه من «المكتوب» فتغيره أو نعدله؟ إنه لسؤال يظل بلا إجابة، حتى يكشف لنا الله عن بعض أسرار هذا الكائن الذى كنا نظن أننا قادرون عليه. (ص ١١٤-١١٥).

أحياناً ما تبدو دوائر القدر محكمة دقيقة، وأحياناً ما تبدو وكأنما تسير بلا منطق ولا غاية. وكان الرومان يصورون القدر فى صورة عجلة (تسمى The Wheel of Fortune) تديرها فتاة معصوبة العينين، وهى عجلة دائمة الدوران لا يعلو فيها أحد حتى يهبط. وذلك مستقى - بطبيعة الحال - من حياة الإنسان الفرد، وهو ما كان الإمام الشافعى يعنيه بالبيت المشهور (ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع)، ويطبقه المفكرون على ما يتجاوز الأفراد أو حال الإنسان الفرد، أى ما قد ينطبق على الجماعة أو على نظام الحكم؛ فالدورة تأتى بدولة، والإبدال واضح بين الكلمتين، أى إبدال الرء لا ماً، وكذلك بين دار وثار، وكلمة (revolution) تعنى الدورة مثلما تعنى الثورة، والإبدال واضح بين دال

وزال، فالدولة تدول أى تزول، وبين دال وحال، فما يدول يحول، ومعنى هذا كله أن الدورة تعنى التغيير لا العودة إلى أى نقطة من نقط البداية - كما سبق أن ذكرت - وأن ذلك عميق الجذور فى الفكر الإنسانى؛ ويورد ابن هشام فى سيرته<sup>(٤)</sup> حادثة التشابك بالأيدى مع لبيد الشاعر المخضرم المعمر الذى أنشد بيته المشهور:

الا كل شئ ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل

فوافقه أحد الحاضرين ممن اعتنقوا الإسلام على ما فى الشطر الأول، لكنه اعترض على ما جاء فى الشطر الثانى قائلاً «إلا نعيم الله فإنه لا يزول أبداً»، وهى حادثة طريفة كان من نتيجتها أن «اخضرت عينه» أى أنه تلقى لكمة على العين أحدثت كدمة (black eye). وهى تذكرنا بأن فكرة الدوام كانت جديدة إلى حد ما على أذهان بعض العرب حينذاك، مثلما كانت غريبة على المسيحيين الأوائل؛ إذ يروى الرواة أن الأمبراطور قسطنطين، أول أمبراطور رومانى يعتنق المسيحية ويجعلها الدين الرسمى للامبراطورية، شعر بالندم بعد أن قتل بعض أفراد أسرته فلجأ إلى كبير الكهنة فى قصره يسأله ما العمل، فاقترح عليه الكاهن أن يغسل ذنوبه بماء العماد ويرتدى أثواباً بيضاء، فهى أثواب التوبة الأبدية. ويقول الرواة إن فكرة الأبدية أذهلت الأمبراطور فصمت لحظات، ثم عاد يسأله عن معناها، فقال الكاهن إن معناها عسير على ذهن الإنسان الفانى والأجدر به أن يقبلها ولو دون فهم، وأضاف قائلاً إن من معانى الكلمة «ألا تدور عليك الدوائر». وقد توقفت عند التعبير لأنه يشبه الاستعمال العربى، والصور العربية للدائرة (يتريص به الدوائر - دارت عليه الدائرة - بل والتعبير العامى «دارت الأيام عليك»<sup>(١)</sup>) (ص ١٢٩).

وحيث إن علة الوجود فكرة ومادة فإن الإنسان فى فكر عنانى، تتازعه قوتان: القوى الروحية والقوى المادية أو النزعة الروحية ونزعة القوة المادية:

من مظاهر القوة المادية: ولقد انتهيت عندما أعدت قراءة هذه المذكرات إلى أن القوة الحقيقية (وهى التى يسميها وردزورث Strength أى عكس الضعف) لا بد أن تنبع من إنماء القدرات الفطرية التى يهبها الله لعباده، وعلى رأسها القدرة النفسية - أى طاقة النفس على التأمل، والحس الجمالى، واليقظة الروحية (سواء أسمىناها الضمير أو الذمة أو الورع) - ومنها ينبع تكامل القدرات الأخرى الباطنة وإمكان نموها؛ أى إنتى انتهيت إلى ما يبدو أنه مفارقة وما هو كذلك؛ أى إلى أن مصدر القوة الحقيقية يكمن

فى دحر نزعة القوة المادية عن طريق تنمية الطاقات الباطنة وعدم تجاهلها مهما تكن الظروف. وإن لم يستطع المرء الموازنة بين الحرص على تحقيق القوة المادية وتنمية الطاقة النفسية، غلبته الأولى دون مرء، فهى ذات جبروت، وهى - كما يقول تشيكوف - «تبتلع الإنسان ابتلاعاً». (ص ١٩١).

وفى هذا الصراع بين القوة الروحية والقوة المادية تسقط القيم وتخضع لأحكام نسبية.

وحين يهتدى الفرد برأى غيره فقد يكون فى الواقع يهتدى بهوى نفسه. وتعريف الهوى فى هذا السياق يختلف عن معنى الكلمة الدينى ﴿وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى﴾ (النازعات: ٤٠)، بل معنى الكلمة هنا هو ما قصدت إليه من تعبير أنساق القيم ذات الأولوية. ووصف القيم بالأولوية هنا مهم؛ لأن الإنسان لا يولى جميع القيم الأولوية نفسها، وإذا كان الجميع، فيما يبدو، يولون القيم الدينية الأولوية فى حياتهم فإنهم يختارون منها ما يتمتع بأولوية أكبر لأسباب ترجع كما قلت إلى دوافعهم الخاصة، فالغالبية يولون «التكاليف» أى الفرائض الدينية أولوية قصوى، حتى ولو أهملوا فيها فأحسوا بالذنب، وأما قيم الدين الأساسية فهى تخضع للتأويل فى ضوء أنساق قيم أخرى تحتل (ولو كان ذلك دون وعى) مكاناً أرفع فى حياتهم؛ فالصدق قيمة تتلون بألوان الحياة العملية، فقد لا يتورع التاجر عن الكذب، من منطلق أن التجارة «شطارة» أو قل إنها حرب والحرب خدعة. وقس على ذلك قيم الأمانة، والوفاء بالوعد، والإخلاص، والامتناع عن الأذى (بالقول والفعل) وعن الغش، وعن الغيبة والنميمة، وعن التجسس، إلى آخر القيم التى يزخر بها الدين، والتى تنص عليها الشرائع السماوية و «تنصح» بها الشرائع الإنسانية، فكلها يخضع للتأويل ابتغاء تحويل إحدى القيم إلى قيمة أخرى، من باب «قولة الحق التى يراد بها باطل» - على حد تعبير على بن أبى طالب - أو من باب «إلباس طاقية هذا لذاك» - أى إلباس الشئ لباس غيره؛ فالرشوة تصبح «إكرامية» أو «حلاوة» أو «مكافأة»، ومن يمتنع عن الغش فى الامتحان يصبح أنانياً محباً لذاته، والأجدر به أن يساعد أخاه المؤمن فى محنته (فالامتحان محنة)، ومن يتجسس يصبح طالباً للمعلومات فى عصر المعلومات أو العلم الذى أمر به الدين؛ وفس على ذلك كثيراً مما يعرفه القارئ خير المعرفة. (ص ص ٧٥-٧٦).



ويؤمن عنانى بنسبية القيم، والقيم فى مجموعها قراءة للضمير الذى هو مستمد من المجتمع:

هذا المزيج تعبير (conscience) ولكن الضمير قد يعنى اصطلاحاً غير ما يعنيه اشتقاقاً، فالمصطلح يعنى مجموع النوازع الأخلاقية المستمدة من المجتمع.

لا يوجد فى الدنيا ما يمكن اعتباره قيمة مطلقة، فالقيم المطلقة مفاهيم مجردة، أى إننا نجردها من الحياة العملية للإنسان وأحداث الدنيا الواقعية؛ ولذلك فهى مفاهيم يعتمد معناها على سياقها، وتخضع لشرائط كثيرة. وأخطر ما نعانى منه فى تفكيرنا هو نسيان ذلك السياق وتلك الشرائط، فنحن نتفق طالما نحينا السياق والشرائط، ونختلف حين نوردها ونبحثها. وأقرب الأمثلة هو خلاف المؤرخين فى الحكم على ما فعله الظاهر بيبرس البندقدارى، السلطان المملوكى الذى ترك آثاراً مجيدة فى مصر ونُسجت حول سيرته الأساطير، عندما طعن قُطُز، السلطان المملوكى الذى انتصر على التتار وكسر شوكتهم، وأنقذ مصر والعالم العربى من خطرهم الداهم، والذى اشتهر بصيحته المشهورة «وإسلاماه!» فجمع الجند من حوله وحارب حتى النصر. لقد طعنه غيلةٌ وغدراً، وهما فى طريق العودة من الشام، فى أثناء توقف الجيش الظافر فى بلبيس، ثم أعلن أنه أصبح السلطان الجديد؛ وبدلاً من أن تستقبل القاهرة السلطان المنتصر قُطُز استقبلت وهلت للسلطان الجديد (الخائن؟) بيبرس. لا خلاف على الواقعة، فالمؤرخون المعاصرون يروونها بدقة، ولكن الخلاف يدور حول مفهوم الخيانة - وهى الكلمة التى وضعت أمامها علامة استفهام.

وقس على ذلك موقفنا من وقائع كثيرة فى التاريخ البعيد والقريب، فهل كان على بن أبى طالب، وهو من هو فى الإسلام، على حق فى حروبه ضد المسلمين؟ فى حربه ضد عائشة، وضد غيرها؟ وهل كانت عائشة أم المؤمنين على حق فى حربها ضده؟ وهل يجزئ أحد على إصدار حكم يمس أحدهما؟ الإجابة تكمن فى مفهوم كلمة «الحق». والعيب يكمن فى تفكيرنا الذى يعامل هذا المفهوم معاملة القيم المطلقة الخارجة عن السياق وشرائط الحياة العملية، والمجردة عن غيرها من أنساق القيم، فنحن نريد اليقين والقطع حتى نستريح؛ ولذلك فنحن نقلق من مجرد طرح السؤال؛ لأن السؤال معناه التساؤل، والتساؤل قد يعنى الشك، والشك مردول، والتشكيك جريمة فى نظر



أصحاب اليقين، سواء كانوا فى القيادة السياسية أم فى غيرها من القيادات الفكرية، مع أن التساؤل هو أول شرائط البحث العلمى، فى التاريخ أو فى غيره، بل هو الطريق المؤكد إلى درجة ما من درجات اليقين. (ص ص ٧٦، ٧٧).

ولكن المصرى لا يحافظ على هذه الثنائية إلا بالقول، فحياته الواقعية تجمع بين أضداد لا شك فيها، بل وبين تناقضات من المحال أن تجتمع منطقياً؛ أى إنها متنافية (أو mutually exclusive)، لكنه يقبلها (مثلما يقبلها أبناء الشعوب الأخرى)، وربما اعتبرها جزءاً من قناع الحياة العامة، فإذا صادف موقفاً يرغبه على الفصل بين الأسود والأبيض، وكان يريد لأحدهما أن يكتسب صفة الآخر، لم يجد فى نفسه ما يمنعه من ذلك، وربما ابتدع فى هذه الأيام تبريرات عجيبة قد تصل إلى حد الاستشهاد بالنصوص المقدسة.

## (٥)

أما عن الموقف الفلسفى للكاتب محمد عنانى فتحن نستطيع أن نقول: إنه يحاول أن يجمع بين عدة فلسفات مختلفة ليكون رؤية خاصة به. ومن الواضح أنه كان يميل إلى تبني الاتجاه الفينومينولوجى (الظاهراتى). وإذا كانت الفينومينولوجيا - فى أبسط معانيها - هى علم وصف الظواهر أو الظاهرات الشعورية، من حيث إن الظاهرات فى الفينومينولوجيا تعنى «ما يظهر للوعى أو للشعور» أى مجمل خبراتنا الواعية، فإننا ينبغى أن نضع فى الاعتبار ابتداءً ودائماً أن الرؤية الفينومينولوجية ليست مجرد رؤية أو وجهة نظر، وإنما هى أسلوب ومنهج للرؤية أو النظر؛ أى أسلوب لضبط أدواتنا فى الإبصار قبل أن نشرع فى أى نظر على الإطلاق. لكن عنانى أدخل تعديلات على المنهج الفينومينولوجى، فلم يأخذه كما هو مكتفياً بالرؤية والوصف، ولكن أضاف للمنهج التفسير والفهم والتأمل؛ فتراه يميز بين عين البصر وعين البصيرة: عين البصر التى لا تغادر صغيرة ولا كبيرة إلا رصدتها، وعين البصيرة التى تتفد من خلال هذه وتلك إلى النفس الإنسانية التى تمنح كل شئ معناه. لذلك نرى أن الكاتب محمد عنانى قد أسرف فى رصد الأحداث فى الأجزاء الثلاثة الأولى من السيرة الذاتية الأدبية، فما كان ذلك إلا اتباعاً للمذهب الفينومينولوجى، ولكنه أضاف عن طريق الفكر الواعى التأملات لاستكمال الصورة فى الجزء الرابع حكايات من الواحات.

أما رؤية عناني للتاريخ فهي في جوهرها هيكلية، فالتاريخ يعتمد على الحركة الذاتية بين شئ ما ونقيضه، بحيث ينتج من هذه الحركة أو هذا الجدل شئ جديد يمكن اعتباره مُركباً منهما (التركيب) ولا يلبث هذا المركب أن يصبح فكرة جديدة أو صورة جديدة تمثل ما يسميه هيكل بالقضية، فإذا تبلور هذا الجديد برز له نقيض، ثم اشتبك معه فنشأ منهما تركيب جديد، لا يلبث أن يصبح قضية بدوره تستدعي نقيضاً جديداً وتركيباً جديداً، وهكذا دواليك؛ أى أن الحركة الدائبة هي حركة دائرية قد تكون صاعدة أو هابطة، ولكن الدوران هو عنصرها الأول. ولكن بعد تجربة المرض نرى أن الدائرة لا تسير صاعدة أو هابطة، ولكن في تصاعد مستمر، أى أن الماضي لا يمكن استعادته وإن ما فات قد مات، أى أن إحساس عناني بالزمن قد زادت حدته. وفي هذا يقول:

ولا شك أن تجربة المرض الذي كدت أرى الهلاك فيه رأى العين كانت من وراء انشغالي بصورة الدائرة وتجلياتها في الفكر والأدب، فالصورة عسيرة؛ لأنها توحى للأذهان التي لم تعتمد التفكير النظري بالعودة إلى نقطة البداية أو إلى نقطة من نقط البداية، وذلك - كما هو واضح - محال؛ فالدائرة تعنى الحركة مثلما تعنى التغير، والحركة والتغير هما أساس الدوام الذي أشرت إليه في البداية، وتفكيرنا المستمد من الفطرة السليمة يقبل الحركة والتغير والدوام، لكن منطق الحياة الواقعية قد لا يقبل ذلك؛ فكما ذكرت في التمهيد كثيراً ما يقلق الإنسان من التغير لظنه أنه يناقض الدوام أو ينفيه، فهو يحس فطرياً بمعنى الديمومة، ويخشى أن يقبل التغير (الصيرورة) فيفسد هذا المعنى أو ينقضه. والإنسان يحس فطرياً بالحركة، فجيشان الدم في جسده أكبر دليل عليه، ونشاط ذهنه، مهما يكن من خمول بدنه، دليل عليه، وحركة الكون من حوله في الأرض وفي السماء تشهد به، ولكنه يخشى أن تؤدي الحركة إلى سكون أو خمود وهمود فيفزع؛ فهو دون أن يشعر يطبق فكرة البداية والنهاية. أما إذا تأمل معنى الدائرة الحقيقي فسوف يجد أن الدوران يعنى أن الدائرة تفضى إلى دائرة أخرى تختلف معانيها ومبادئ صيرورتها عن الدائرة الأولى، لكنها تشترك معها في جوهر الحركة الدائرية الدائمة؛ أى إنه يخشى الدائرة لأنها قد تعنى له العودة إلى ما كان عليه أو انتهاء ما هو فيه؛ ولذلك فهو يقصى التفكير في موضوع الحركة الذي يوحى له بالنهاية، ولكن الدائرة قد تتغير في حركتها، وقد تفضى إلى دوائر أخرى دون أن تتوقف أبداً.

( ص ١٠٤-١٠٥ ).

وقد دخل عنانى من الفلسفة إلى مجال الفن متخذاً البناء الجدلى للتاريخ نموذجاً للبناء الدرامى:

- وقد وجدت فيما قرأت من الشعر العربى نماذج للبناء الجدلى، أى البناء القائم على الحركة الدائبة بين الشئ ونقيضه والتركيب منهما. وقد درجنا على إطلاق صفة «البناء الدرامى» على هذا النوع من البناء؛ لأن الدراما أوضح الفنون الجدلية. وقد نبسط الأمور فنطلق على الجدل تعبير «الصراع» الذى قد يوحى بالقتال، ترجمة لأحد معانى كلمة conflict - فمن معانيها الأخرى التنازع أو التضارب (كما فى قولك conflicting reports أى أنباء متضاربة أو conflicting opinions أى آراء متناقضة) والمعنى ليس عسيراً على الإدراك - مهما يكن تفسيرنا له؛ فتحن نواجه فى كل عمل درامى مجموعة من القوى التى ما تفتأ تشتبك وتتنازع السيطرة فإذا انتهى التنازع (أو الصراع) بالموت، على نحو ما نرى فى الأعمال الكلاسيكية، قلنا إنها مأساة (أى تراجيديا)، وإذا انتهى بالتصالح والتوافق والتناغم قلنا إنها ملهاة (أى كوميديا) والمصطلحان العرييان من وضع الدكتور محمد مندور، ولقد شاعا حتى اكتسبا دلالات المصطلحين الأجبيين، وإن كان البعض لا يزال يستخدم الكلمتين الأجبيتين المعريتين، والبعض يطلق على المأساة صفة «الفاجمة»، ويعاف البعض مصطلح «الملهاة» لما توحى به من اللهو، ولكننى أقصد من إيراد هذه وتلك أن أشير إلى أن التنازع لا ينجح فى أى منهما إلا إذا كانت القوى التى تسير الأحداث متكافئة إلى الحد الذى يسمح بنشوء جدلية تؤكد صورة الدورة؛ ولذلك نجد أن الصراع الكلاسيكى تسير خطوطه الصاعدة فى دوائر صغيرة أو حلقات يمر مركزها بالدائرة الكبيرة (epicycles) فإذا وصل المسار إلى الذروة فقد يلتقى مركز إحدى هذه الحلقات بمركز الدائرة الثابتة فنرى ما نسميه النهاية، وقد تكون هذه الحلقات ذات مسارات متداخلة أو متقاطعة، وقد تكون منفصلة على نحو ما نشهد فى بعض الأعمال الدرامية التى تتضمن عدة أحداث تبدو وكأنها تسير فى حلقات منفصلة، فى حين أن أقواس محيطها (epicycloids) متماسة مما يتيح الاشتباك آخر الأمر.

ويفسر أنصار مدرسة البنيوية فى النقد الأدبى (structuralism) وجود هذه الدوائر على أساس التضاد الثنائى؛ أى (binary opposition) بمعنى وجود قوتين لا أكثر تنتج الحركة من تضادهما، ولكننى أفضل صورة الدائرة الجدلية فهى التى تستطيع إيضاح



التغير فى معنى القوة الدافعة أو الفاعلة من دائرة إلى دائرة، ولو كانت القوى ثابتة كما يقول البنيويون لما تقدم الحدث الدرامى قيد أنملة، حتى فى الكوميديا أو كوميديا الأقنعة التى لا تتغير فيها القوى إلا تغيراً طفيفاً. (ص ١٢٤-١٢٥).

لا يجب أن ننسى أن محمد عنانى هو أيضاً ناقد ومدرس للنقد الأدبى؛ لذلك عندما يتحدث عن الأدب والنقد فإنه يتناول القضايا الأساسية التى يقوم عليها أى منهج نقدى أو نظرية نقدية، فهو يتناول قضايا طبيعة الفن ووظيفته وطبيعة الفنان، والقارئ والشكل فى العمل الفنى وكذلك المضمون. ولنبدأ بالفنان وطبيعته كما يراه عنانى:

ولكن تُرى من يكون هؤلاء الناس؟ إنهم نحن جميعاً، و«نحن» آلاف الأنواع، والكتاب من بيننا نوع واحد، وهو نوع يتفرد بالجمع بين عين البصر وعين البصيرة: عين البصر التى لا تغادر صغيرة ولا كبيرة إلا رصدتها، وعين البصيرة التى تتفد من خلال هذه وتلك إلى النفس الإنسانية التى تمنح كل شىء معناه، وهو نوع كتب عليه أن يختار وأن يتمهل فى اختياره، مهتدياً لا بمقتضيات الشكل «الجمالى» وحده (فهذا يتغير من فن إلى فن ومن عصر إلى عصر ومن لغة إلى لغة) بل أيضاً بمقتضيات الجمهور الذى يخاطبه، أو القارئ الذى يتوقع أن يقرأ ما كتب، أو المشاهد الذى يتوقع أن يشاهد عمله المسرحى. وقد يبدأ بالعام والأساسى الذى لا خلاف عليه، مسترشداً بتقاليد الفن الذى يمارسه، ثم يطور بعضاً منها أو يحولها تحويلاً رقيقاً أى تحويلاً لا يمس الأساسيات. وقد يختار أن يبدأ بالتطوير متوجهاً إلى شريحة معينة من القراء أو المشاهدين أو «المتلقين»، شريحة يثق فى تقبلها لتطويره وإقبالها عليه، آملاً أن يزداد عدد أفراد هذه الشريحة، مثلما فعل الرواد فى القرن العشرين، ولكنه فى كل حال يعمل حساباً للقارئ ويضعه نصب عينه؛ فهو حين يكتب فإنما يخاطب شخصاً ما، واعياً أو دون وعى، وما الكتابة إلا سجل الكلام، وأنا الآن أخاطب قارئاً تتوافر فيه صفات قد لا تتوافر فى جمهور المسرح، فالأرجح أنه يحب القراءة، وربما كان يحب الكتابة أيضاً؛ أى إنه قد تلقى قدرأ لا بأس به من التعليم وصل به إلى مرحلة النضج، وهو يحب اللغة العربية، وأنا أقصد الفصحى لا العامية، بل وأتصور أنه ممن يقرءون الصحف، وربما كان من بين القراء من قرأ بعض كتبى المنشورة على امتداد أربعين عاماً، وقد لا يتوافر هذا أيضاً فى جميع مشاهدى المسرح، فإذا تفاعلت قلت إن كتابى قد يقرؤه مئات القراء، ولكننى لا أتفاءل حين أتوقع أن يشاهد مسرحيتى آلاف المشاهدين. والواجب على كاتب



المسرح إذن أن يحدد لنفسه ملامح جمهور مجهول يضم شتى درجات التعليم والوعى والخبرة، وشتى المشارب والأذواق، ناهيك بشتى الاتجاهات المذهبية فى عصر تكاثرت فيه المذاهب واختلطت، وتشابكت فتعقدت!

عنانى يستطيع أن يتأمل الحياة والناس تأملات تتسم بالإصالة والخبرة، ويضع هذه التأملات فى صور نابضة تصل بسهولة إلى قلوب القراء، وتلك قدرة فنية عالية؛ إذ أنه يستطيع أن يتحدث لغة الناس أى فكر الناس، بمعنى القدرة على التواصل الحى مع القراء فيصل إلى قلوبهم، ويمس اهتماماتهم الأساسية فى كل ما يكتب.

أحياناً ما يتخطى عملياً ومادياً تلك المسافة التى يحافظ عليها نفسياً وذهنياً؛ إذ يترك نفسه للاختلاط والامتزاج بالناس من شتى «الأشكال والألوان» كما يقولون، يستمع كثيراً إلى ما يحكون ويروون، وأحياناً ما يرقب مسار كلامهم بين الصدق والكذب، والأقنعة (personae) التى يرتدونها أو ينزعونها من حين إلى حين، ويضطرب لتأمل خلجات النفس البشرية فى لحظات الضعف ولحظات القوة، ويعيش فى قلوبهم - كما يقول أحمد رامى - لحظات معينة (مثلاً يفعل كاتب المسرح)، ثم يعود إلى حياته العملية بعد انتهاء فصل من فصول الدراما اليومية التى لا تتوقف أبداً.

وعن أسلوب عمله يقول عنانى:

وأحياناً كنت أجلس مع بعض معارفى لأستمع لما يقولون وقد جعلت همى محاولة النفاذ إلى بعض كهوفهم، فمعظم الكهوف مشتركة بين البشر، وكنت دائماً أعرف أننى نجحت (أو أننى بسببى إلى النجاح) حين أنجح فى دفع أحدهم إلى أن يقص على طرفاً من حياته الأولى، فعادة ما يبدأ الحديث بإطلاق العنان للقناع (persona) حتى يتكلم وهو يتوقع أن ينتهى بعد لحظات، فكأنما يلقي خطاباً حفظه من طول تكراره على نفسه وعلى السامعين، فإذا اطمأن إلى أن القناع قد ثبتت ملامحه أمامى، وكنت لا أزال أستحثة على الحديث بالتهوين من نقاط ضعفه الصغيرة (petty foibles) وتأكيدي له أنها نقاط ضعف بشرية عامة لا يسلم منها إنسان، وخصوصاً إذا رسخ فى يقينه أننى أتعاطف معه كل التعاطف، ما دامت تلك طبيعة الإنسان التى خلقها الله، والله تواب رحيم، أقول إذا اطمأن إلى ذلك بدأ يتخلى عن دروعه ويخرج بعض ما يخفى فى كهوف نفسه، فإذا ما كان القناع يصوره على أنه أبيض ناصع وقد اكتسى حلقة الليل، وإذا ما كان يصوره على أنه أسود وقد خفت درجات سواده كثيراً حتى كادت تتلاشى، أو قل

إنها أصبحت تتراوح بين درجات الأبيض والأسود، في مواطن الزلل الطفيفة (peccadilloes) وفي الخطايا المتعمدة التي يقدم عليها المرء مدفوعاً بنوازع دفينية ومخاوف باطنة ينكرها قناعه، ويمجها عقله الواعي، ويستوى في ذلك غير المتعلم الذي لا يستطيع التعبير المحكم عما يدور في نفسه - ناهيك بما يختبئ في كهوف النفس المظلمة - والمتعلم الذي يتمتع بالقدرة على التعبير، مهما تكن حدود تلك القدرة، فهي قدرة يحكمها ما اكتسبه من المجتمع من مفردات اللغة ومصطلحاتها ومن دلالات هذه وتلك. (ص ٨٦-٨٧)

والكتابة عند عناني هي جهد استكشافي؛ فالواقع يخفيه الظاهر، والظاهر ليس بواقع. وأقتبس هنا من مسرحية الغريان لمؤلفها عناني قول شاعر القصر:

الواقع أن الواقع يُخفيه الظاهر

وإذن فالباطن واقع

لكن الظاهر أيضاً واقع

والظاهر ليس بصين للباطن

وإذن فالواقع ليس بواقع!

القول بأن الظواهر تظهر وتتكشف ليس معناه أنها تقوم بذلك على نحو مباشر تلقائي، وخاصة هذه الظاهرة الأساسية... الواقع أو الوجود، فإذا كان المراد كشف شيء ما وإظهاره، فإن هذا الشيء يكون - بطبيعة الحال - محجوباً. إننا لنرى أشياء كثيرة تكون موجودة، لكن وجود هذه الأشياء لا نراه ولا ندركه. من بين سطور كتاب عناني نرى أنه يذهب إلى أنه ما من كائن أو شيء يمكن تصويره مجرداً من نظام الكون، ووظيفة الاستبصار أو التأمل هي أن تكشف هذه الحقيقة. ذلك أن ترابط الأشياء بعضها مع بعض يتضمن أن الأفكار التي بواسطتها يمكن تصور الأشياء، لا بد أن تكون مترابطة أيضاً بعضها مع بعض. وهذا يعني أن الأفكار الأساسية يفترض كلاً منها الآخر، لدرجة أننا لو قمنا بعزلها، فإنها تصبح فارغة من المعنى.

إن الإجابات عن سؤال: ما الوجود؟، اختلفت فيما بينها اختلافات شديدة؛ فبعضها يرى أن الوجود موضوع، والبعض الآخر يرى أنه ذات، وفئة ثالثة تعدّه موجوداً - في ذاته. لكن الذات والموضوع كليهما غامض، فكلاهما يكشف ويخفي شيئاً ما، فلا يمكن

لصورة من هذه الصور الثلاث للوجود أن تعتنق ويؤخذ بها على حساب الصورتين الآخرين. إنها أحوال للوجود وليست مصدراً للوجود أو أصلاً له. ويمكن أن نميز كلا منها عن الآخرين، لكن أيضاً يمكن أن تكمل كل منها الآخرين؛ ومن ثم فما من حال للوجود يمكن أن يدعى السيادة أو الصدارة أو الأولوية على غيره.

إن العقل يخفق في إدراك الوجود. والوجود يتبدى في مظاهر أو أحوال. هذه المظاهر أو الأحوال ماهي إلا شفرات، لغة غامضة، سرية.

لذا فالكتابة جهد استكشافي لهذا الوجود: فكل كتابة «جهد استكشافي» أو ما يسمى اصطلاحاً (heuristic)؛ فالكاتب يتصور أن المادة جاهزة للتسجيل، وأنه قادر على استتباط المعنى منها على الورق، لكنه ما إن يبدأ الكتابة حتى تتغير في عينه صورة المادة وتتغير معانيها؛ لأن اكتساب المادة ثوباً لغوياً يفرض على كل ما فيها الكثير من الموروث اللغوي والأدبي، ويحولها من مادة إنسانية لا شكل لها - أو ذات شكل غير محدد - إلى «مادة أدبية لغوية» ذات شكل له من الدلالات ما لم يكن صاحبها يتوقعه، وإذا بالكثير من التحول والتبدل، وإذا بالمعنى يختلف! ولكن الكاتب قد يكتشف في غمار الكتابة نفسها معاني جديدة، وقد يصل إلى «نتائج» لم يكن يتصورها في البداية! (ص ٢٠٢).

وعن طبيعة الفن يقول عناني: إنه وسيلة تعبير، وهذا ما يدخله في زمرة الرومانسيين والفلاسفة المثاليين:

إن إنتاجاً أدبياً، هو بالنسبة للمبدع، قبل كل شيء، لون من «التفيس»؛ فالمبدع هو ذات تجمعت لديها خلال مسيرة حياتها مشاعر لم تستطع أن تجد وسيلة لتوظيفها في صورة عملية، وهذه المشاعر تلتف حول الروح وتضغط عليها حتى تجد وسيلة للانفجار، وعندما تمر بها لحظة الحاجة القوية للتحرر، ينبثق عنها العمل الأدبي، مع قوة تكاد أن تكون عفوية. والعمل الفني بالنسبة للفنان (من هذه الزاوية) هو وسيلة تعبير.

ولكن إذا كان عناني قد تناول قضايا ميتافيزيقية وفلسفية كثيرة في كتاباته إلا أن الوجود عنده لا يدرك على نحو مجرد، بل يدرك دائماً في العيني، في الأوجه الثلاثة للفعل: المعرفة والإرادة والحب. وتلك هي المحاور التي تناولها في قصته عن الأصدقاء الذين قابلهم في حياته. وكان لمنهجه ملمحان أساسيان: الحيات الأخلاق والتأمل في طبيعة الإنسان، وفي الحقيقة: إن هذين الملمحين ضروريان لكل نشاط جمالي.



إذن، فاهتمام عنانى بالحياة، يحتم عليه أن يتناول ويهتم بالقيم، وأن يلتصق بمشاغل الحياة اليومية واهتمامات عصره؛ كيما يدعم ما فى هذه الحياة من جوانب خيرة، ويضفى عليها قيمة أنطولوجية عميقة.

علينا أن نتخذ قرارات فى حياتنا اليومية (أو نأخذ بخيارات) لا تحتل الانتظار، ونحكم بالصواب الكامل على الصواب النسبى، وبالخطأ الكامل على الخطأ النسبى، ونستخدم فى الحكم معايير مستقاة من ضروب متنوعة من أنساق القيم أو نظمها (systems of value)، مثل قيم الدين المطلقة، وقيم النفع الدنيوى أى ما فيه صالح الإنسان فى الدنيا، وقيم الجمال والقبح، وقيم المشاعر أو الانفعالات. وأحياناً ما يكون الخلط بين هذه المعايير راجعاً إلى تكامل أنساق القيم المذكورة فى حياة الإنسان واستحالة فصل بعضها عن بعض؛ فنفس الإنسان مركبة مثل حياته، وقيمها متداخلة تداخل العوامل التى تغرسها فى النفس وتغير بعضها أو الكثير منها على مدار الزمن. وأخطر أحكامنا هى التى لا يتوافق لنا الوعى الكامل بها، ولكنها تتجلى فيما نقدم عليه من أفعال وما نقوله من أقوال، وبعضنا يحاول أن يكون واعياً كل الوعى بكل ما يفعله أو يقوله، وهؤلاء ثلّةٌ من المفكرين وقليل من المثقفين؛ فالوعى من وظائف العقل الخالص ولا يُقدم على الاستناد إليه وحده إلا من تعلم وقرأ فأمن به. وأما أكثر الناس فهم يعيشون حياة مركبة تشغلهم بتفاصيلها حتى ما يكاد أحد يجد الوقت الكافى للاستئناس بالعقل الخالص - أى المجرّد من الدوافع التى تحجب الوعى -؛ ومن ثم فهو يجد فى تفكير غيره مناراً يهتدى به، خصوصاً إذا كان هذا التفكير قائماً على أنساق القيم ذات الأولوية لديه، مهما كانت الدوافع من ورائها لدى هذا أو لدى ذاك. (ص ٧٥).

هذا فى حد ذاته يشكل مشكله للكاتب، وقد تناولها عنانى حيث يسأل:

كيف يخاطب كاتب المسرح جمهوراً يرتدى كل هذه الأقنعة المركبة؟ إن من أشرط فن المسرح الذى نعرفه؛ أى الذى استوردناه من الغرب، مخاطبة جمهور على استعداد لتلقى العمل المسرحى بذهن خال من الأحكام المسبقة (with an open mind) لمدة ساعتين أو ثلاث؛ أى جمهور ينزع أقنعتة مؤقتاً حتى يتيح لنفسه أن يتفاعل ذهنياً وشعورياً مع ما يشاهد وما يسمع. ونحن نتجح فى ذلك فى مصر حين نقدم مسرحيات أجنبية؛ لأن المتفرج يعلق أو يجمد (suspends) أحكامه بسبب المسافة الثقافية التى تفصل بينه وبين



ما يرى. ونتجح حين نقدم أعمالاً تاريخية؛ لأن المسافة الزمنية المفترضة لا تتطلب أى مساس بالأقنعة، سواء أكانت الأحداث تاريخية مباشرة (أو قل مستوحاة من أحداث التاريخ)، أم مستقاة من ألف ليلة وليلة وتراث الأدب الشعبى، حتى لو كان العمل يتضمن «إسقاطات» على الحاضر. ونتجح فى الهزليات التى تقيم مسافة ذهنية وشعورية مؤكدة بين العرض والجمهور بحيث تسمح ببقاء الأقنعة فى أماكنها. وأما ما كنت أطمح إليه فى مسرحياتى التى تستقى مادتها من حياتنا المعاصرة مثل: المجاذيب، والدرويش والغازية، ثم كيلو بودرة (بخلاف الغربان وجاسوس فى قصر السلطان) فلقد واجه مشكلة لا تكمن فى تجميد الأقنعة، ناهيك بنزعها أو الوصول إلى ما تحتها، بل فى التصدى لعناصر الأقنعة نفسها؛ فلقد كانت مواجهة هذه الأقنعة المركبة - ولا تزال - شغلى الشاغل.

ولهذا كان لابد من أن يقوم بعمل دراسة للشخصية المصرية وتطورها عبر تاريخها: وقد وجدت «المفتاح» إلى أعماق تلك النفس فيما درجنا على تسميته بالصفات الأساسية للفلاح المصرى على مر التاريخ، وأهمها حب الأرض وامتلاكها، والمكر والتحايل إزاء عالم عابس لا يحفل به، ومن هاتين الصفتين تتفرع عدة ملامح سلوكية يسهل على الراصد إدراكها، منها اقتناء بعض القرارات فى موطنه الأصلى وتأجيرها لبعض أقاربه، والتكتم على ذلك والتستر على كل ما يتصل بذلك الموضوع، ومنها احتراف «الخيال»؛ إذ يُعتبر هنا سلاحاً ماضياً من أسلحة المكر والدهاء، يستعين به المستضعف فى مواجهة عالم غير ودود، ولا يرى غضاضة فى العدول عن أقوال قالها أو تعديلها بما يتفق وتحقيق أهدافه وأهمها هدف البقاء المتمثل فى إضافة قيراط آخر إلى قناريته (ص ٢٧).

وإدراك هذه الروح كفيل بالاقتراب من طبيعة الجمهور التى أعيت الباحثين، وجذورها التاريخية أوضح من أن تذكر؛ فالبعض ينشدون التسرية فى المسرح التجارى - فى الكوميديات أو الهزليات - ثم لا ينفرون من المسرحيات الجادة أو المأساويات؛ لأن مطلبهم لا يقتصر على الضحك، بل يتضمن تبديل الأقنعة أو تبادلها أو المشاركة فى ذلك، وهو ما يهيئ للمشاهد متعة الوعى بتمثيلية الحياة، بل وتعميق هذا الوعى، كما أن إدراك المفارقات والضحك منها دليل على الصحة النفسية أو هو سبيل إليها؛ فالوعى مثل الضحك خصيصة إنسانية. ولقد تعلم المصرى عبر تاريخه الطويل فن استبدال

الأقنعة، وحذق فن التمثيل فى حياته، ووجد فى التمثيل منجاة من بطش حكام أجاناب لا يقيمون للفرد العادى وزناً، فسخر منهم وضحك، وتجلّى ذلك فى لغته الدارجة التى ابتعدت كل البعد عن الفصحى بمظاهر جدها ووقارها، فأصبحت الدارجة لغة حياة حافلة بدلائل وعيه وعمق استيعابه لتاريخه الأليم؛ فالبعض يراوغ ويخاتل ويضحك ممن يظلمونه، وقد ينتهى به الأمر إلى أن يرى فى (الفهلوة) أو (الفتاكة) أو (الفكاكة) امتيازاً نادراً، والطلاب قد يظن أنه أذكى من المُعلّم ويتحایل للنجاح دون علم أو بأقل مجهود، والعامل قد (يلكلك) إذا استطاع ذلك فى غيبة الرقابة، وقد (يعك) وقد (يلبخ) إن ضمن الإفلات من المساءلة؛ لأنه لا يأخذ شيئاً مأخذ الجد، فالظالمون غير جديرين بالإخلاص لهم فى شىء. وحتى بعد أن تغيرت الأوضاع بعد الثورة، أصبح «الخريجون» يريدون التوظيف فى «تكية» الحكومة حتى ينعموا بالكسل فيتقاضوا رواتب دون عمل يذكر، وهذه العيوب مثالب ولا شك تعمق «بناء الوطن»، ولكنها من وجهة نظر أخرى تفصح عن مدى تغفل الأقنعة المسرحية فى حياتنا وفى لغتنا، ويكفى أن تتأمل الألفاظ العامية التى أوردتها عامداً فى هذه الفقرة! (ص ٢٧ - ٢٨).

وفى معرض الحديث عن منهجه الأدبى يقول: فنحن الكتاب نستمد مادتنا دائماً من غيرنا، من الأشياء والناس، ولا وجود لنا دونهم؛ ولذلك اقترب عنانى كثيراً من عادات الناس وطباعهم، وكان خلال اقترابه يختزن اللقطات التى يحتاج إليها وهو يرسم الصورة المعنوية الدقيقة التى تعينه فى رسم الشخصيات. وكان ماهراً فى عبور الجسور التى تربط بين فن المسرح والفنون الأخرى وفى مقدمتها «فن التراجم».

فإن عمل الكاتب لا يتوقف عند كتابة الكلمات التى ترسم أقنعة كل شخصية، بل عليه أن يذكر أنه يوجه هذه الأقنعة إلى جمهور يرتدى معظم أفرادها أقنعة اجتماعية، وأن يحاول عن طريق الحدث المسرحى إسقاط هذه الأقنعة أو خلخلتها وهزها على الأقل، ولو إبان فترة العرض المسرحى؛ وذلك بإقامة علائق بين الأقنعة المسرحية وما تخفيه أقنعة الجمهور؛ فهو يشبه فى هذا الطبيب النفسى الذى يعمل على اكتساب ثقة المريض بطرائقه الخاصة، فإذا نجح فى ذلك تمكن من تجريد المريض تدريجياً من أقنعتة أى من دروعه التى يتحصن خلفها حتى يكشف لعين الطبيب الفاحصة عن العلة. وربما كتب له الشفاء بعد ذلك. أما العلائق التى يقيمها الكاتب المسرحى فتتمثل فى مدّ حبال العناصر الأولية والعالمية (primes & universals) أى تلك العناصر البشرية التى

يشارك فيها الناس جميعاً وتتخفى خلف الأقنعة، وهى العناصر الكفيلة بأن تشد الجمهور شداً إلى الأقنعة المسرحية، وتهيئ لأفراده درجة معقولة من التصديق أو تعمد عدم التكذيب مؤقتاً - وهو ما يسميه كولريدج: (the wilful suspension of disbelief) أى «تجميد التكذيب عمداً»، فإذا نجح فى ذلك يكون قد اكتسب ثقة الجمهور ودفع أفراده إلى المشاركة الوجدانية (فى المأساة) أو الذهنية (فى الملهاة) طيلة العرض أو فى معظم فتراته، ويصبح بإمكانه أن ينفذ إلى ما تخفيه الأقنعة التى يضعها أفراد الجمهور، بحيث يصل فى النهاية إلى خلخلتها أو إسقاطها إن توافرت لديه البراعة الكافية، ولو لفترة زمنية محدودة (ص ٢٨ - ٢٩).

وقد يكون هذا المنهج فى التفسير - الذى يعتمد على تحليل العوامل البشرية وحدها - مستمداً من مناهج الأدب، أو مناهج الدراما بصفة أخص، فالنقاد يجعلون مجال دراستهم - منذ عصر النهضة - نفس الإنسان، ويستخفون بالأعمال الأدبية (وخصوصاً الدرامية) التى تتناول الأقدار فيما تتناول، فتتيح للمصادفة أن تلعب دوراً فى الأحداث، أو تفسح مجالاً أكبر مما ينبغى للظروف؛ أى الأحوال الخارجية المحيطة بالإنسان. فالنقد الحديث يهتم بما يسمى عناصر الشخصية (traits of character) التى تتحكم فى الإرادة قوة وضعفاً، ولو أن نظريات «ما بعد الحداثة» تتكرر وجود الشخصية أصلاً، وتعتبر نفس الإنسان موقعاً تلتقى فيه التيارات الاجتماعية والفكرية المتغيرة؛ ومن ثم فهى تعارض الثبات وتكرر على المذاهب النقدية الراسخة اهتمامها «بالشخصية». ولكن الحياة تفرض علينا، مهما يكن موقفنا من فكرة الشخصية، أن ندخل الأقدار فى حسابنا؛ فالجينوم البشرى قدر، والبيئة التى لا فكاك منها قدر، ودورة الحياة قدر. والأدب الحديث يتناول ذلك كله مثلما تناوله الأدب القديم. شاء النقاد أم أبوا.؛ ولذلك فأنا أرى أن دوائر الحياة لا تكتمل صورتها حقاً إلا حين ننظر للإنسان نظرة متكاملة. وإذا جنح الكاتب (وخصوصاً كاتب الدراما) إلى الاتكاء على بعض العوامل دون غيرها، أو إلى تأكيد بعض ملامح الصورة دون غيرها، فلغاية فنية يقصدها. وأما نحن - قراء كتاب الحياة - فلا غاية لنا إلا الفهم، ونحن نستند فى محاولة الفهم إلى كل ما نشهده ونعلمه، وهو ما لا يسمح لنا أبداً بتجاهل دور الأقدار فى دورات الحياة (ص ١١٦).

فى الحقيقة تلك دراسة موجزة للمنهج الشامل الذى يتبعه عنانى. وقد لوحظ فى الفترة الأخيرة ميوله القوية مرة أخرى للأخذ بالمذهب الفينومينولوجى فى تحليل الواقع (الوجود). إنه ليلجأ إلى طريقته المعروفة فى التماس الحقائق من الألفاظ، وقد يظل



يبحث فى أصل كلمة من الكلمات فى لغات عدة لمدة أسبوع للوصول إلى حقيقة معناها وما تحمله من معان أخرى، وليوضح حقيقة الظاهرة - الفونولوجيا - من اللقطة ذاتها. فلفظة «فونولوجيا» ذاتها - مثلاً، تتكون من كلمتين: «فونمين» أى ظاهرة، و«لوجوس» بمعنى علم أو كلام أو قول. والظاهرة هى ما يظهر. وفكرة الظهور مرتبطة بفكرة النور وفكرة الاستبصار؛ ذلك أن النور والاستبصار هما المجال الذى تظهر فيه الموجودات وتتجلى. أما بخصوص كلمة «لوجوس»، فهى تعنى الكشف والتعبير من خلال الكلام أو القول. فالكلام يكشف الظواهر ويظهرها؛ وعلى هذا فالفونولوجيا هى المنهج الذى يكشف الظواهر التى هى فى اصطلاح عنانى الموجودات أى الأشياء والناس.

وإذا جاز لنا أن نطلق وصفاً على نظرة محمد عنانى للأدب والإبداع الأدبى لقلنا: إنها نظرة تكاملية جدلية تطورية؛ فهو يدرك إدراكاً عميقاً مدى تأثير الأديب بالظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة به، ولكنه لا يغفل فى ذلك إلى الحد الذى يجعل من الإبداع الأدبى مجرد انعكاس آلى لتلك الظروف، بل هو يدرك جيداً أهمية العناصر الذاتية للأديب من ملكات ومواهب شخصية وعوامل وراثية وصحية ومزاجية وسيكولوجية وعقلية وروحية وغيرها.





## هوامش الكتاب

### هوامش الفصل الأول من الباب الأول

- ١ - مصطفى النشار ، من التاريخ إلى فلسفة التاريخ (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر ، ١٩٩٧) ، ص ٨٤ .
- ٢ - أحمد زويل ، المذكرات ، جريدة الأهرام العدد ٤٢٤٠٤ في السبت ٢٠٠٣/٣/١١ ، العدد ٤٢٤٠٦ في الاثنين ٢٠٠٣/١/١٣ ، العدد ٤٢٤٠٨ في الأربعاء ٢٠٠٣/١/١٥ .
- ٣ - نقلاً عن النشار المرجع السابق ص ١٩٢ .
- ٤ - يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية (بيروت : دار القلم ، د.ت.) ص ٢٨-٢٩ .
- 5 - Frank Thilly, *A History of Philosophy* (NEW YORK : HOLT, Rinehart and Winston, 1964), p. 37.
- ٦ - أرسطو ، ما بعد الطبيعة (م.أ.ف. نقلاً عن يوسف كرم المرجع السابق ، ص ٢٩) .
- ٧ - آلبان ج ويدجري ، التاريخ وكيف يفسروه ج ٢ ترجمة عبد العزيز جاويد ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٦ ، ١٩٩٧) ، ص ١٢٤ .
- ٨ - مصطفى النشار ، من التاريخ إلى فلسفة التاريخ ، ص ٨٣ .
- ٩ - المرجع السابق ، ص ٨٨ .
- ١٠ - المرجع السابق ص ١٠٢ - ١٠٩ .
- ١١ - آلبان ج ويدجري ، التاريخ وكيف يفسرونه ج ٢ ، ص ١٠١ .

### هوامش الفصل الثاني من الباب الأول

- ١ - محمد عاطف المراهي ، الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩) ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .
- ٢ - المرجع السابق وقد اعتمدت عليه في عرض آراء ابن سينا في العلل ، انظر الفصل الثاني من المرجع السابق ، ص ١٤٨ - ١٦٨ .
- ٣ - يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ص ٤٩ - ٥٠ .
- ٤ - المرجع السابق ص ٥٤ .
- ٥ - عبد الرحمن بدوي ، الأخلاق النظرية (الكويت : وكالة الأنباء ، ١٩٧٥) ص ١١٩ .
- ٦ - نقلاً عن يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، ص ١٦٠ .
- ٧ - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤) ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .
- ٨ - عبد الفتاح الديدي ، فلسفة الجمال ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨) ص ٤٦ - ٤٨ .
- ٩ - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ص ٢٥٠ - ٢٥٤ .
- ١٠ - المرجع السابق ص ٢٧٧ - ٢٧٩ .

- ١١- زكى نجيب محمود ، مع الشعراء (القاهرة وبيروت : دار الشروق ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢) ص ١١ وما بعدها .  
١٢- المرجع السابق ص ٢٢٩ وما بعدها .

### هوامش الفصل الثالث من الباب الأول

- ١ - سيد حامد النساج ، فى الرومانسية والواقعية (القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧ .  
٢ - محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤) ص ٣٠٣ .  
٣ - بول فان تيجم ، الرومانسية فى الأدب الأوربى ج ٢ ترجمة صباح الجهميم (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٨١) ص ١٠ .

### هوامش الفصل الأول من الباب الثانى

- ١ - مصطفى النشار ، تاريخ الفلسفة اليونانية (القاهرة : دار قباء ، ١٩٩٨) ، ص ١٢٨-١٣٩ .

### هوامش الفصل الثانى من الباب الثانى

- ١ - عبد الرحمن بدوى ، الأخلاق النظرية (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) ، ص ٩٦ .  
٢ - عبد الرحمن بدوى ، شبنجلر ، (بيروت ، دار القلم ، ١٩٨٢) ص ١٣-١٤ .  
٣ - محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤) ، ص ٣٠١ .  
٤ - أميرة حلمى مطر ، فلسفة الجمال (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢) ، ص ٢٢٣ - ٢٢٤ .  
5 - Bergson, *An Introduction to Metaphysics*, Trans. T. F. Hume. New York, 1912  
6 - B. Croce, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistics*. Trans. by Douglas Ainslie. New York : Noonday Press, 1958.  
٧ - غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٣١٩ .  
٨ - دائرة المعارف البريطانية طبعة ١٤ ، سنة ١٩٣٢ ، المجلد ص ٤٩ ، ٥٠ .  
٩ - أميرة مطر ، ص ٢٣٢ .  
١٠ - المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية Encyclopedia Britannica .  
١١ - عباس محمود العقاد . خلاصة اليومية والشذور (القاهرة : مكتبة عمار ، ١٩٦٨) ، ص ٣٢ - ٣٣ .  
١٢ - عبد الفتاح الديدى ، فلسفة الجمال (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨) ص ١٤٨-١٤٩ فى عباس محمود العقاد ، مطالعات فى الكتب والحياة ، الطبعة الثانية المكتبة التجارية الكبرى .  
١٣ - عبد الفتاح الديدى ، فلسفة الجمال (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨) ص ١٤٨ . ١٤٩ .

### هوامش الفصل الثالث من الباب الثانى

- ١ - محمد عنانى ، الشعر الرومانسى الإنجليزى (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ، ص ٨ - ٩ .  
٢ - بول فان تيجم ، الرومانسية فى الأدب الأوربى ج ٢ ترجمة صباح الجهميم (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٨١) ص ١٤٢ .  
٣ - محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤) ص ٣١٣ .  
٤ - المرجع السابق ص ٣١٣ .  
٥ - المرجع السابق ص ٣١٤ .  
٦ - بول فان تيجم ، المرجع السابق ، ص ١٩٧ .  
٧ - المرجع السابق ص ١٩ .

- ٨ - المرجع السابق ص ٥٣.
- ٩ - المرجع السابق ص ٢٣.
- ١٠ - المرجع السابق ص ٢١.
- ١١ - محمد سعد فشتوان ، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠) ، ص ٢٣٢.
- ١٢ - شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣) ، ص ٧٨.
- ١٣ - محمد سعد فشتوان ، المرجع السابق ، ص ١٦٨.
- ١٤ - علي محمود طه ، ديوان علي محمود طه (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦ م) ، ص ١٦٠ - ١٦١.
- ١٥ - سيد حامد النساج ، في الرومانسية والواقعية (القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨١) ، ص ١٥.
- ١٦ - أبو القاسم الشابي. أغاني الحياة (القاهرة : دار الكتب الشرقية ١٩٥٥) ص ١٦٧ - ١٧٠.
- ١٧ - المرجع السابق ، ص ١٧٥ - ١٧٨.
- ١٨ - محمود حسن إسماعيل ، الأعمال الكاملة (القاهرة والكويت : دار سعاد الصباح ، طبعة أولى ١٩٩٣ م) ، المجلد الأول ، ص ٤٣١.
- ١٩ - إبراهيم ناجي ، ديوان إبراهيم ناجي (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦) ، ص ٢٩٠ - ٢٩٢.
- ٢٠ - علي محمود طه ، المرجع السابق نفسه ، ص ٣٥٤ - ٣٥٦.
- ٢١ - علي محمود طه ، المرجع السابق نفسه ص ٢١ ، ص ٤١ - ٤٢ ، ص ٤٩ وما بعدها.
- ٢٢ - محمد عناني ، ترجمة ، الشعر الرومانسي الإنجليزي (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ص ١٤١-١٤٢.
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ١١ ، ١٢.
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص ١٢٧-١٢٩.
- ٢٥ - عبد العزيز عتيق ، أحلام النخيل (القاهرة : مكتبة مصر بالفجالة) ، ص ١٢١.

### هوامش الفصل الأول من الباب الثالث

- ١ - آلبان ج ويدجري ، التاريخ وكيف يفسرونه ج ٢ ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦) ، ص ٧١.
- ٢ - المرجع السابق ج ١ ، ص ١٣٣.
- ٣ - المرجع السابق ج ١ ، ص ١٣٣.
- ٤ - المرجع السابق ج ١ ، ص ١٩٣.
- ٥ - مصطفى النشار ، مدرسة الاسكندرية الفلسفية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) ص ١١٣.
- ٦ - مصطفى النشار ، مدرسة الاسكندرية ، ص ١١٦.
- ٧ - المرجع السابق ، ص ١٤٩ - ١٥٠.
- ٨ - المرجع السابق ، ص ١٥٥.
- ٩ - المرجع السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١.
- ١٠ - المرجع السابق ، ص ١٥٥.
- ١١ - المرجع السابق ، ص ١٥٣.
- ١٢ - المرجع السابق ، ص ١٥٣.
- ١٣ - المرجع السابق ، ص ١٥٤.
- ١٤ - المرجع السابق ، ص ١٥٢.
- ١٥ - المرجع السابق ، ص ١٤٧.
- ١٦ - المرجع السابق ، ص ١٥٦.
- ١٧ - المرجع السابق ، ص ١٥٥.



- ١٨ - ألبان ج ويدجرى ، ج ، ص ١٣٢ .  
 ١٩ - من رسالة إجنطوس ، مكتبة نجع حمادى ، المخطوط الثالث ، النص الثالث ، ترجمة شريف الصيفى ، أخبار الأدب ، العدد ٢/٤٩٩ فبراير ٢٠٠٣ .  
 ٢٠ - المرجع السابق .

### هوامش الفصل الثانى من الباب الثالث

- ١ - معبى الدين بن عربى ، الفتوحات المكية : السفر الأول ، تحقيق د. عثمان يحيى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) .  
 والقرآن الكريم فى بيان السور وأرقام الآيات .  
 ٢ - يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ، ص ١١١ .  
 ٣ - المرجع السابق ، ص ٢٧٢ .  
 ٤ - المرجع السابق ، ص ٢٧٢ .  
 ٥ - المرجع السابق ، ص ٢٧٣ .  
 ٦ - إمام عبد الفتاح إمام ، المنهج الجدلى عند هيجل (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥) ص ص ٤١٦-٤١٧ .  
 ٧ - انظر عبد الرحمن بدوى ، شوينهاور (بيروت : دار القلم) ، د. ت .  
 ٨ - يوسف كرم ، المرجع السابق ، ص ص ٢٨٨ - ٢٨٩ .  
 ٩ - أنا بلكيان ، الرمزية ترجمة الطاهر مكي ، وغادة الحفنى (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) ، ص ص ٤٠ - ٤١ .  
 ١٠ - أدونيس ، الصوفية والصريالية (العراق : دار الساقي. د. ت.) ، ص ٤٩ .  
 ١١ - المرجع السابق .  
 ١٢ - أدونيس المرجع السابق ، ص ٥٤ .  
 ١٣ - أميرة مطر ، فلسفة الجمال (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ، ص ١٠٥ .  
 ١٤ - المرجع السابق ، ص ١٠٥ .  
 ١٥ - المرجع السابق ، ص ١٠٦ .  
 ١٦ - المرجع السابق ، ص ١٠٨ .  
 ١٧ - المرجع السابق ، ص ١٠٨ .  
 ١٨ - المرجع السابق ، ص ١١٤ .  
 ١٩ - يقول أفلاطون إن مصدر الجمال هو الصورة التى تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفنان إلى العمل الفنى .  
 ٢٠ - أميرة مطر ، المرجع السابق ، ص ١٠٩ روجعت الأبيات فى ديوان ابن الفارض ، تحقيق عبد الخالق محمود (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤) طبعة أولى .  
 ٢١ - انظر «أفلاطون عند العرب» نصوص حققها وقدم لها عبد الرحمن بدوى سنة ١٩٥٥ .  
 ٢٢ - انظر المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ فى شرف عالم العقل وحسنه .  
 ٢٣ - أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، المرجع السابق ، ص ١١٢ وانظر «ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق» لابن عربى . تحقيق محمد عبد الرحمن الكردى ١٩٦٨ .  
 ٢٤ - أدونيس ، المرجع السابق ، ص ٤٣ .  
 ٢٥ - توفيق الحكيم ، تحت شمس الفكر ، من رسالة إلى طه حسين ، ص ٧٢ .  
 ٢٦ - توفيق الحكيم ، تحت شمس الفكر ، ص ٥٤ .  
 ٢٧ - أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، ص ٢٦١ .  
 ٢٨ - المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

### هوامش الفصل الثالث من الباب الثالث

- ١ - أنا بلكيان ، الرمزية دراسة تقويمية ترجمة الطاهر مكي ، وغادة الحفنى (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) ص ٣٠٨.
- ٢ - المرجع السابق ، ص ٣٠٩.
- ٣ - المرجع السابق ، ص ٣١٠.
- ٤ - المرجع السابق ، ص ٣١١.
- ٥ - المرجع السابق ، ص ٢٨٥.
- ٦ - ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٢) ، ص ٢١.
- ٧ - انظر المرجع السابق.
- ٨ - انظر المرجع السابق.
- ٩ - انظر المرجع السابق.
- ١٠ - انظر المرجع السابق.
- ١١ - انظر المرجع السابق.
- ١٢ - انظر المرجع السابق.
- ١٣ - انظر المرجع السابق.
- ١٤ - انظر المرجع السابق ، ص ٣٢.
- ١٥ - انظر المرجع السابق ، ص ٣٢.
- ١٦ - انظر المرجع السابق ، ص ٤٠.
- ١٧ - انظر المرجع السابق ، ص ٨١.
- ١٨ - أدونيس ، الصوفية والسريالية (العراق : دار الساقي. د.ت.) ، ص ٦٣ - ٦٤.
- ١٩ - المرجع السابق ، ص ٩٠.
- ٢٠ - المرجع السابق ، ص ٩١.
- ٢١ - فيرونيك بارتولى ، انجلار ناتاذ ، «السوريالية» (باريس ، ١٩٨٩) ، ص ٨٢.
- ٢٢ - أدونيس ، المرجع السابق ، ص ٩١.
- ٢٣ - أنا بلكيان ، الرمزية ص ٢٩٠.
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص ٢٩١.
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص ٢٨٧-٢٨٨.
- ٢٦ - چاك ديفيير ، تراسل چاك ديفيير وآلن فورنييه ، المجلد الثانى (باريس ، ١٩٠٦) ، ص ١٩٢.
- ٢٧ - ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب ، ص ١٢.
- ٢٨ - المرجع السابق ، ص ١٢.
- ٢٩ - المرجع السابق ، ص ١٢.
- ٣٠ - المرجع السابق ، ص ١٢.
- ٣١ - المرجع السابق ، ص ٧٥.
- ٣٢ - المرجع السابق ، ص ٤٦.
- ٣٣ - المرجع السابق ، ص ٤٧.
- ٣٤ - توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص ٢٥١.
- ٣٥ - ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب ، ص ٣٥.
- ٣٦ - انظر الأعمال الكاملة لشعر صلاح عبد الصبور. ديوان أحلام الفارس القديم ص ٢٧٨.
- ٣٧ - صلاح عبد الصبور ، ديوان الناس فى بلادى. ص ١٧٣ وما بعدها من الأعمال الكاملة.

- ٣٨ - ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب ، ص ٦٥ .  
 ٣٩ - أنا بلكيان ، الرمزية ص ٣١٤ .  
 ٤٠ - ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب ، ص ٣٧ .  
 ٤١ - المرجع السابق ، ص ٢٠ .  
 ٤٢ - أنا بلكيان ، الرمزية ص ٢٠٨ .

#### هوامش الفصل الأول من الباب الرابع

- ١ - محمد أبو زيد ، الرمز الأسطوري والبناء الاجتماعي ، عالم الفكر ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥) ، ٢٢ . ٣ .  
 ٢ - سامية أسعد ، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر ، عالم الفكر ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥) ، ١٠٩ . ١٢٤ .  
 ٣ - عبد الحميد زايد ، الرمز والأسطورة الفرعونية ، عالم الفكر ، المجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥) ، ٢٩ . ٦٤ .  
 ٤ - نجيب محفوظ ، ملحمة الحرافيش ، دار مصر للطباعة ، د . ت .  
 ٥ - غنيمي هلال ، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٥٧ .  
 6 - Barthes, Roland : *Mythologie* - Paris.  
 7 - Hyman, Stanly E., *The Armed Vision*, New York A.A. Knopp, 1947.  
 8 - Simpson, W. W. and Faulkner, R.O. and Wante. E.F., *The Literature of Ancient Egypt* .  
 New Haven and London Yale University Press, 1977.

#### هوامش الفصل الثاني من الباب الرابع

- ١ - نجيب محفوظ، أتحدث إليكم ، (بيروت: دار العودة ١٩٨٧) ، ص ١٨ .  
 ٢ - في هذا يقول جون كيتس «الحقيقة هي الجمال والجمال هو الحقيقة» .  
 ٣ - نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، ص ٧٠ .  
 ٤ - زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، (القاهرة : مكتب مصر د . ت .) ، ص ٤٨ .  
 ٥ - درس الأستاذ غالى شكرى تلك الجوانب في بحثه عن نجيب محفوظ بتوسع .  
 ٦ - روجيه جارودي ، نظرات حول الإنسان ، (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٨٣) ، ص ١٢٢ .  
 7 - Jean Paul Sartre, *Les Mouches* (Paris, N.R.F. 1943), pp. 132-34.  
 ٨ - لن أتناول موضوع مشكلة الألم بالتفصيل حيث إن هذا يخرجنا عن الهدف المحدد لهذه الدراسة .  
 9 - J. Wahl, *Etudes Kierkegaard* (Vrin, 1949), pp. 347-9.  
 10 - May Sheler, *Les Sens de la Souffrance* (Paris Aubler), pp. 62-71.  
 ١١ - جمال حمدان ، شخصية مصر دراسة في عبقرية المكان ، (القاهرة ، النهضة المصرية ١٩٧٠) ، ص ٧ .

#### هوامش الفصل الأول من الباب الخامس

- ١ - يوسف إدريس ، النداهة (القاهرة : دار مصر للطباعة) ص ١٧٤ .  
 ٢ - المرجع السابق ص ١٧٤ .  
 ٣ - يوسف إدريس ، رجال وثيران ، (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٦٤) .

- ٤ - \_\_\_\_\_، اكتشاف قارة ، (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٨٣) ، ص ص ٩٩ - ١٠١ .
- ٥ - المرجع السابق ، ص ٩٤ .
- ٦ - المرجع السابق ، ص ١٠٦ .
- ٧ - النداهة ، ص ١٦٤ .
- ٨ - اكتشاف قارة ، ص ٨٣ .
- ٩ - المرجع السابق ، ص ٩٧ .
- ١٠ - يوسف إدريس ، قاع المدينة ، (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٨٦) ، ص ٥٥ .
- ١١ - عبد الرحمن بدوي ، نيتشة (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٠) ، ص ص ٢٤٠ - ٢٤١ .
- ١٢ - اكتشاف قارة ، ص ٨٤ .
- ١٣ - رجاء النقاش ، «يوسف إدريس بين «المعيب» ، و«الحرام» ، يوسف إدريس بقلم هؤلاء (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٨٦ ، ص ١٤٦ .
- ١٤ - رجال وثيران ، ص ٦ .
- ١٥ - نيتشة ، ص ٦١ ،
- ١٦ - اكتشاف قارة ، ص ٧٨ .
- ١٧ - المرجع السابق ، ص ٧٤ ،
- ١٨ - شكرى محمد عياد «من البطل إلى الإنسان» فى يوسف إدريس بقلم هؤلاء ص ص ١٩٦ - ١٩٧ .
- ١٩ - رجاء النقاش ، ص ١٣٧ .
- ٢٠ - نيتشة ، ص ٤٥ .
- ٢١ - اكتشاف قارة ، ص ١١٠ .
- ٢٢ - رجال وثيران ، ص ١٠٣ .
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ١٤٤ .
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص ١٠٥ .
- ٢٥ - صبرى حافظ ، «بيت من لحم» فى «يوسف إدريس بقلم هؤلاء» ص ٣٩٢ .
- ٢٦ - محمود أمين العالم ، «لغة الأى.. أى فى أدب يوسف إدريس» . المرجع السابق ، ص ٢٣٤ .

### هوامش الفصل الأول من الباب السادس

- ١ - زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، (القاهرة : مكتبة مصر) ، ١٩٧٥ ، ص ٢٢٩ .
- 2- N. Hartmann, *Ethics* vol. I, ch. xix, pp. 266 - 270.
- ٣ - شكرى عياد ، كتاب أرسطوطاليس فى الشعر (القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر) ص ص ٢٨ ، ٣٢ ، ٤٨ .
- 4- Le Senne, *Traité de Morale Générale* (Paris, 1947), p. 22.
- ٥ - نجيب محفوظ ، الطريق ، (القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤) ص ١١ .
- 6- Georges Gurvitch, *Morale Theorique et Science des Moeurs* (Paris, 1937), p. 162.
- 7- Louis Lovelle, *Traité de Valeurs* (Paris, 1955), p. 294.
- 8- G. Gusdorf, *Traite de L' Existence Morale*, p. 47.

انظر عبد الرحمن بدوي ، ص ٩ .

- ٩ - عبد الرحمن بدوي ، الأخلاق النظرية ، (الكويت ، وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) ، ص ٦ .
- ١٠ - جان بول سارتر ، الوجود والعدم ، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت ، ١٩٦٦) ، ص ص ٨٧٢ - ٨٧٨ .



### هوامش الفصل الثالث من الباب السادس

- ١ - د/ محمد محمد عناني ، حكايات من الواحات (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ص ٤١ ، ١٨١ ، ١٩٨.
- ٢ - ابن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين (مصطفى البابي الحلبي بمصر. الطبعة الثانية. ١٩٥٥م) القسم الأول ص ٣٧٠.
- ٣ - يقول أبو العلاء المعري :  
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد .
- ٤ - من أبيات الخيام في ذلك قوله في رباعياته :  
فامش الهوينى إن هذا الثرى      من أعين ساحرة الاحورار

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٢٢١ / ٢٠٠٣

---

I.S.B.N 977 - 01 - 8873 - 5

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب





يضع هذا الكتاب - إذن - إطاراً فلسفياً محكم البناء للمدارس الأدبية أو المذاهب الأدبية المختلفة، ولا يقنع بالمصطلح النقدي الشائع، وهو المصطلح الذي ظللنا أسرى له ردحاً طويلاً من الزمن، مثل التقسيم التقليدي لتلك المدارس أو المذاهب إلى كلاسيكية ورومانسية وحداثية وما بعد حداثية، فهذه تقسيمات قد تصف جانباً من جوانب العمل، وقد تنصب على جوانب الصنعة وحدها، دون أن تتناول العمل الفني الكلى باعتباره ثمرة فكر إنساني عميق، يمتد في الزمان والمكان، فيصل الماضي بالحاضر ويصل المحلي بالعالمي، كما يمتد عبر الأنواع أو الفنون الأدبية فيصل الشعر بالمسرح وبالرواية وبالسيرة الذاتية، وأهم من هذا كله أن الكتاب في مدخله الفلسفي يمتد عبر الثقافات، وعبر المجالات الفكرية المختلفة، ليؤلف نسيجاً متلاحماً لا يلبث أن تخرج من ثناياه مصطلحات جديدة (مثل الواقعية الروحية) وهي المصطلحات التي تدل على قصور مصطلحاتنا القديمة، ولا يلبث أن يمزج أو يبين تمازج أو تداخل بعض مصطلحاتنا القديمة، مما يدفعنا دفعاً إلى إعادة النظر فيها، بل إلى محاولة تعديلها لتتفق مع تطور فكرنا الحديث.

